

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

VERS UN ESPACE INTERCULTUREL DE CRÉATION AU THÉÂTRE :
RÉFLEXION SUR LE PROCESSUS DE CRÉATION DES CYCLES REPÈRE
COMME GÉNÉRATEUR D'UN ESPACE INTERCULTUREL
ENTRE DES JEUNES D'ORIGINE LATINO-AMÉRICAINE ET QUÉBÉCOISE

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN THÉÂTRE

PAR

TOMAS ANTONIO SIERRA PEÑA

FÉVRIER 2006

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Un mémoire-création ne peut pas se faire sans l'aide et la participation active d'un grand nombre de personnes. Du projet de recherche à la création du spectacle, nous sommes conscients de notre dette envers tous ceux qui y ont participé, d'autant plus que le théâtre demeure un travail collectif où chacun a un rôle à jouer pour le succès du produit final. Nous aimerions profiter de l'occasion pour remercier tout d'abord notre directrice de mémoire, Hélène Beauchamp, qui nous a initié aux cycles Repère, processus de création que nous avons privilégié dans cette recherche. C'est grâce à son amitié, à son écoute attentive et patiente, à sa capacité à reconnaître nos doutes et à nous orienter tout au long de notre recherche, que nous avons réussi à mener ce projet à terme.

Nous aimerions remercier les professeurs et l'équipe technique de l'  cole Supérieure de Théâtre de l'UQÀM et spécialement la directrice du programme de maîtrise, Martine Beaulne, pour sa disponibilité et ses bons conseils. Nous aimerions également souligner la généreuse participation à la création de notre spectacle, des jeunes Québécois et Latino-américains : Fernanda Vallejo, Mélissa Larivière, Trudy Werner, Myrrha Barrette-Goulet, King Kaburundi, Laura Paniagua, Alvaro Arenas, Marie-France Fournier, Marc-Antoine Larche, Cassandre Fauteux, Fabiola Vallejo ainsi que des concepteurs Marie-Ève Dulude, Amélie Bourbonnais, Anne Marie Grondin, Marc Goldman, Mélanie Ouellette, Laura Lacoste, Catherine Marineau, Marilda Carvalho, Maude Limoges et Julie-Anne Parenteaux.

Nous remercions le Jardin Couvert du YMCA qui nous a donné la possibilité de comprendre l'interculturalité dans le quotidien et de mettre au point notre processus de création. Myriam Hamez, en particulier, a montré beaucoup d'intérêt pour notre problématique de recherche. Nous la remercions d'avoir partagé avec nous son

expérience et ses connaissances et ainsi d'avoir su nous montrer la complexité de l'interculturel.

Finalement, nous exprimons tout particulièrement notre gratitude à notre amie Elia Duchesne pour ses lectures attentives du mémoire écrit, pour sa tolérance, sa patience et son support moral qui auront permis que ce mémoire voit le jour. Nous lui devons notre plus profonde reconnaissance pour avoir mis son incomparable talent à la disposition de notre recherche pendant tout le temps que celle-ci aura duré.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	v
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I : CULTURE, INTERCULTURALITÉ ET THÉÂTRE.....	5
1.1 La notion de culture.....	5
1.1.1 Du multiculturalisme à l'interculturalisme.....	8
1.1.2 Les valeurs et leurs traits caractéristiques.....	11
1.1.3 Les collectivités et les visions du monde.....	14
1.2 Espaces interculturels de création au théâtre.....	20
CHAPITRE II : EXPÉRIMENTATION D'UN MODE DE CRÉATION INTERCULTUREL	27
2.1 Les cycles Repère comme générateurs d'espaces de création.....	28
2.1.1 La Ressource.....	30
2.1.2 La Partition.....	35
2.1.3 L'Évaluation.....	45
2.1.4 La Représentation.....	47
CHAPITRE III : VERS UN ESPACE INTERCULTUREL DE CRÉATION AU THÉÂTRE.....	50
3.1 La rencontre.....	53
3.1.1 L'espace ludique.....	63
3.1.2 L'espace scénique.....	65
3.1.3 L'espace dramatique.....	66
CONCLUSION.....	68
BIBLIOGRAPHIE.....	71

RÉSUMÉ

Cette recherche interroge la possibilité de générer un espace de création interculturel au théâtre à l'aide du processus des cycles Repère. Nous proposons ici d'étudier l'interculturalité du point de vue des acteurs et du metteur scène pour générer un espace interculturel de création avec pour but de présenter un spectacle théâtral avec des jeunes d'origine latino-américaine et québécoise. Notre hypothèse est qu'il est possible de créer un espace de création interculturel au théâtre en utilisant le processus de création des cycles Repère. Cet espace de création se construit de l'individuel au collectif dans le processus de création. Il s'agit d'un système complexe de relations et de liens qui s'établissent entre les participants. Le spectacle se construit non seulement à partir des caractéristiques de l'espace, mais également grâce à l'imaginaire de chaque participant. Ce faisant, les valeurs culturelles et visions du monde de chacun viennent investir l'espace de création et peuvent se refléter à travers les personnages, situations et histoires qui composeront le spectacle final.

Dans le premier chapitre nous étudions la définition de culture et la façon dont celle-ci a été façonnée dans le temps. Il s'agit de voir son évolution jusqu'à l'avènement de l'interculturalité. Nous voyons ensuite comment les valeurs culturelles sont au centre de la culture et façonnent notre interprétation de la réalité et notre relation avec les autres. Puis, nous présentons un bilan de l'interculturalité au théâtre. Le deuxième chapitre présente les principes du processus de création Repère et examine comment celui-ci nous permet de générer un espace interculturel de création à travers une expérience de création avec des jeunes Québécois et Latino-américains. Enfin, nous examinons une scène, tirée de notre création *Taraca*, qui a été modélisée à travers les valeurs culturelles des participants et par la génération de plusieurs espaces interculturels, d'espaces où les valeurs se rencontrent, s'harmonisent ou entrent en conflit. Après avoir présenté notre exemple nous terminons en expliquant les trois espaces que nous avons développés pour réaliser notre création. Il s'agit des espaces ludique, scénique et dramatique.

Cette démarche cherche à indiquer clairement comment un spectacle interculturel se construit à partir des valeurs culturelles des participants et dans un espace interculturel de création qui s'organise à trois niveaux : ludique, scénique et dramatique. À cet égard cette recherche nous apprend comment le processus de création Repère est un outil pour la création interculturelle à condition qu'il soit complété par d'autres approches de l'art dramatique telles que celle de Stanislavski pour l'analyse du texte.

Mots-clés : Interculturalité - valeurs culturelles – le processus de création
Repère – espace interculturel et théâtre

INTRODUCTION

Dans ce mémoire nous nous proposons d'étudier l'interculturalité dans un processus de création théâtrale en nous concentrant plus spécialement sur le rôle des acteurs et du metteur scène en vue de générer un espace interculturel de création au théâtre. Les sociétés étant de plus en plus multiculturelles, les recherches dans différents domaines tendent à montrer que l'interculturalité est devenue l'un des enjeux les plus importants de notre époque. Au théâtre, au cours du XX^{ème} siècle, nous constatons aussi un intérêt accru pour les différentes cultures et leurs traditions théâtrales, que ce soit pour chercher les origines et principes du théâtre ou encore pour questionner les différentes formes dramatiques. Mais l'interculturel au théâtre, en tant que champ d'étude, rencontre également ses difficultés dont la plus importante concerne la définition même de la culture. C'est pourquoi nous croyons important de définir ce que nous entendons par « culture » afin qu'elle devienne un outil pour la création d'un spectacle théâtral interculturel.

Dans ce sens, il faudrait voir comment la notion de culture a été façonnée avec le temps et à travers son évolution dans la pensée occidentale. Ensuite, nous allons établir une relation entre la culture et les valeurs culturelles, qui sont à la base de notre perception de la réalité. Il s'agira de voir comment, à partir de cette perception de la réalité, nous pouvons explorer et imaginer un espace de création interculturel au théâtre. Pour y arriver nous proposons le processus de création des cycles Repère. Celui-ci part du principe qu'il est possible de créer à partir du concret et du sensible des créateurs face aux objets qu'on appelle les ressources sensibles. L'utilisation de celles-ci dans le processus de création produit des significations et engage une vision du monde. Proposer et interpréter les valeurs qui se manifestent lors de l'utilisation des ressources sensibles produit des échanges culturels dans le but de créer un spectacle interculturel.

Notre question principale est la suivante : comment le processus de création appelé cycles Repère peut-il nous permettre de générer un espace de création interculturel au théâtre entre des jeunes d'origine latino-américaine et québécoise?

Pour répondre à cette question, notre hypothèse est qu'il est possible de créer un espace interculturel de création au théâtre en utilisant le processus de création des cycles Repère. Cet espace de création se construit de l'individuel au collectif dans le processus de création. Il s'agit en effet d'un système complexe de relations et de liens qui s'établit entre les participants. Le spectacle se construit ainsi non seulement à partir des caractéristiques de l'espace, mais également grâce à l'imaginaire de chaque participant. Ce faisant, les valeurs culturelles et les visions du monde de chacun viennent investir l'espace de création et peuvent se refléter à travers les personnages, situations et histoires qui composeront le spectacle final.

C'est donc inspiré par une approche centrée sur le rôle de l'acteur dans le processus de création, que nous abordons les conditions pour créer un spectacle interculturel. Il est possible ici d'anticiper la complexité inhérente à l'étude d'un processus de création interculturel. C'est pourquoi nous nous limitons dans ce mémoire à l'étude de l'évolution créatrice de la relation que le metteur scène et les comédiens établissent pour proposer un spectacle interculturel.

En vue d'atteindre notre objectif de créer un espace propice à la création d'un spectacle interculturel à travers le processus de création Repère, nous avons choisi de mener notre recherche avec des participants de différentes origines ethniques, latino-américaine et québécoise. Il est permis de prédire que cette création constitue un laboratoire d'exploration qui pourra nous permettre d'identifier des pistes pour la création d'un espace interculturel au théâtre. Mais avant, présentons le plan de ce mémoire qui est constitué de trois chapitres.

Le premier chapitre présente notre cadre théorique, soit celui de l'analyse de la culture et de l'interculturalité. Nous y verrons l'évolution historique de la notion de culture, sa relation avec les valeurs culturelles et, en examinant leurs traits caractéristiques, nous verrons comment les échelles de valeurs se construisent à partir des différents modèles de personnes. Nous présenterons également de façon générale le développement de l'interculturalité au théâtre au XX^{ème} siècle. Toujours dans cette perspective, nous verrons comment différents praticiens de la scène comme Eugenio Barba et Peter Brook, mais aussi des théoriciens comme le sémiologue Patrice Pavis, se sont intéressés à l'interculturalité au théâtre pour finalement présenter le processus de création des cycles Repère comme étant la méthode qui va nous permettre de mettre au centre de la création les valeurs culturelles des participants pour générer un espace interculturel de création au théâtre.

Après avoir clarifié les fondements théoriques et conceptuels qui orientent notre recherche sur l'interculturalité au théâtre, nous analyserons au deuxième chapitre notre démarche méthodologique. Nous présenterons les principes qui régissent le processus de création de la méthode Repère et nous examinerons comment, de façon concrète, ce processus de création peut nous permettre de générer un espace de création interculturel au théâtre à travers une expérience de création avec des jeunes Québécois et Latino-américains.

Nous entreprenons enfin, au troisième chapitre, de voir comment notre définition de l'interculturalité peut s'appliquer à la création d'un spectacle théâtral. Nous examinerons, à travers les valeurs culturelles, une scène tirée de notre création théâtrale *Taraca*¹, et nous verrons comment celle-ci a été modélisée grâce à la génération de plusieurs espaces interculturels, espaces où les valeurs se rencontrent,

¹ Cette pièce a été représentée au Studio-d'essai Claude-Gauvreau de l'UQAM du 14 au 16 octobre 2004. Nous invitons le lecteur à aller voir l'enregistrement vidéo qui se trouve au Centre de Recherches Théâtrales (CERT).

s'harmonisent ou entrent en conflit. Nous verrons ainsi dans ce mémoire création comment un spectacle interculturel se construit à partir des valeurs culturelles des participants et d'un espace de création, utilisés comme ressources sensibles dans le processus de création. Nous verrons également de façon concrète comment cet espace interculturel s'organise à travers le texte, la scénographie et le jeu des comédiens pour livrer toute sa signification interculturelle.

Cette démarche que nous amorçons s'annonce fort intéressante et stimulante. Nous espérons pouvoir montrer, en somme, qu'un spectacle théâtral ne peut devenir interculturel que si le processus lui-même devient interculturel. Ainsi ce mémoire vise essentiellement à identifier les stratégies qui peuvent nous permettre de générer un espace de création interculturel ayant pour but de présenter un spectacle théâtral.

CHAPITRE I

CULTURE, INTERCULTURALITÉ ET THÉÂTRE

Pour comprendre comment la culture, les valeurs culturelles et l'interculturalité peuvent dynamiser la création d'un spectacle interculturel au théâtre, nous commencerons d'abord par définir la notion de culture d'un point de vue historique. Ce parcours s'impose afin de mieux saisir comment celle-ci a été façonnée avec le temps et aura permis l'avènement du multiculturalisme et de l'interculturalisme dans l'évolution de la pensée des sociétés occidentales industrialisées. Puis, nous chercherons à comprendre de quelle façon les valeurs culturelles construisent un réseau de significations pour l'individu et sa communauté culturelle. Pour ce faire, nous tenterons d'établir un lien entre la culture et les valeurs culturelles en nous penchant sur les différentes collectivités et visions du monde. Enfin nous verrons comment les valeurs culturelles peuvent permettre de générer un espace interculturel au théâtre.

1.1 La notion de culture

D'après Camilleri le mot culture viendrait du mot latin *colere* qui, pris au sens agricole, signifie «cultiver». C'est par analogie qu'on l'utilisera par après au sens de «labourage de l'esprit». En effet, à partir du XVII^{ème} siècle, on viendra en outre associer à la notion de culture celle de la culture des lettres, des sciences et des arts. C'est ce sens qui prévaudra jusqu'au XIX^{ème} siècle, tenant ainsi la culture pour le fait de «se cultiver». Ce qui serait, selon les philosophes classiques, cette capacité à savoir reconnaître le vrai, le beau et le bien. C'est d'ailleurs ce qui permettrait de distinguer chez l'homme ses aptitudes de même que ses valeurs intellectuelles,

artistiques et morales. Dans ce sens la culture signifie un savoir acquis et transmis par les institutions, en particulier par l'école, où chaque individu entrerait en compétition pour la réalisation de ses possibilités. C'est d'ailleurs ce que Camilleri appelle la «culture promotionnelle», puisque cette façon de considérer la culture mènera inévitablement au classement des individus selon le savoir acquis de chacun.

Une autre conception de la culture fût utilisée dans les années 1800 dans le domaine de l'anthropologie, qui s'intéressait alors à développer une théorie sur l'évolution de l'homme. C'est ainsi que naîtra une vision évolutionniste de la culture. Une vision où tous les groupes culturels évolueraient à travers différentes étapes historiques en passant d'un état primitif à un état avancé de développement, lequel serait déterminé par le progrès scientifique et technique. La culture serait ainsi considérée comme une formation universelle en marche vers le progrès, et deviendrait par le fait même synonyme de «civilisation». Cette conception évolutionniste de la culture nous mènera en somme à penser que chaque groupe est plus ou moins avancé dans un patrimoine commun à l'humanité, selon ce qui a été accumulé de mieux par les sociétés et les individus. De cette conception résultera ainsi une hiérarchisation des ethnies, des cultures et des civilisations, selon leur place dans les différents stades de l'évolution humaine. C'est d'ailleurs cette conception évolutionniste de la culture qui, de par la hiérarchisation des ethnies, ouvrira la porte au racisme et à la discrimination.

En opposition avec cette vision évolutionniste de la culture, un nouveau courant de pensée viendra redéfinir la notion de culture dès la fin du XIX^{ème} siècle. L'attention sera désormais davantage portée sur ce qui singularise en fait « les cultures » comme unités distinctes portées par des groupes humains délimités. Cette notion distinctive de la culture s'éloignerait du point de vue hiérarchisant de l'approche évolutionniste

et mettrait ainsi fin aux jugements de valeur discriminatoires². En mettant l'emphasis sur ce qui caractérise ou distingue les cultures, chaque formation culturelle est à comprendre et à juger par rapport à sa propre logique en relation avec son propre modèle. C'est d'ailleurs cette définition de la culture qui prévaut encore à l'heure actuelle.

Renée Bourque, dans son recueil portant sur la communication interculturelle, nous propose à cet effet une définition qu'on pourrait appeler psycho-anthropologique de la culture. C'est d'ailleurs cette définition que nous retiendrons pour les fins de notre étude. L'auteure définit ainsi la culture comme étant : « des valeurs, des modes de vie et des représentations symboliques auxquels les êtres humains, tant les individus que les sociétés, se réfèrent dans les relations avec les autres et dans leur conception du monde »³. Dans cette définition de la culture, deux éléments attirent notre attention. D'une part il est question « des valeurs, des modes de vie et des représentations symboliques » qui constituent un réseau de références donnant sens à la culture et à la perception de la réalité; d'autre part la culture est particularisée dans l'individu en référence à un groupement humain qu'on pourrait aussi nommer « communauté ».

Ainsi cette nouvelle conception de la culture viendra donner naissance à deux principes fondamentaux : l'identité et le relativisme culturel. Ces principes se situent à la base du mouvement multiculturaliste qui va s'affirmer au sein des sociétés occidentales des pays industrialisés. C'est un portrait de cette évolution historique que nous tenterons de tracer dans la section qui suit.

² Carmel Camilleri, Geneviève Vinsonneau, *Psychologie et culture : concepts et méthodes*, Paris, Armand Colin/Masson, 1996, p. 8-15.

³ Renée Bourque, *Communication interculturelle*, Recueil de textes du cours PPL 3040, Cours rattaché au certificat d'intervention en milieu multiethnique, Montréal, Université de Montréal, 2002, p. 6.

1.1.1 Du multiculturalisme à l'interculturalisme

Le débat actuel portant sur le multiculturalisme et ses répercussions dans les sociétés contemporaines fût développé initialement aux États-Unis au moment où les différents mouvements contestataires débutèrent leur lutte pour la défense de leurs droits. D'après Claude Clanet, ces mouvements, qui nous entraînent vers une autre façon de concevoir le monde, sont le produit d'une série de catalyseurs.

Le premier débiterait avec la chute du colonialisme dans les années 1970, dix ou quinze ans après l'accession à l'autonomie des dernières colonies. L'auteur explique en effet qu'en situation de domination, les pays européens ne pouvaient considérer les différentes cultures sur un même plan ou d'après les mêmes valeurs. La suprématie militaire de ces pays était de surcroît symbole d'une suprématie culturelle. C'est précisément ce sentiment de supériorité culturelle qui permettait au colonisateur d'avoir bonne conscience dès lors qu'il se sentait investi d'une mission « civilisatrice » chargée de conduire les pays « sauvages » et « barbares » vers le progrès. Dans ce contexte politique et idéologique, l'idée d'une société pluriculturelle qui reconnaîtrait les cultures dominées sur un certain pied d'égalité avec les cultures dominatrices n'aurait su faire son chemin.

Cependant, l'auteur constate un accroissement de l'intérêt pour l'intégration de groupes culturels minoritaires au moment où survient l'échec des théories assimilatrices et totalisatrices qui prétendaient implanter une identité égale pour tous. En effet, les groupes culturels minoritaires au sein des sociétés occidentales ont peu à peu établi des processus de défense qui les ont encouragés à s'isoler de l'ensemble culturel dominant. Ces processus de défense avaient pour but principal de protéger leur culture et par conséquent leur identité. Ainsi, les jeunes que l'on appelle de « deuxième génération » et ceux d'origines ethniques différentes se retrouvèrent pris entre deux références identitaires contradictoires. Cette situation les aura amenés à

revendiquer un mode d'intégration pluraliste qui serait en mesure de permettre la coexistence de groupes culturels différents. Le multiculturalisme apparaît ainsi comme une réponse à la société de l'époque, et entraîne l'intégration nécessaire des différents groupes communautaires.

À cela, il faut également ajouter la crise de la civilisation occidentale, symbolisée par l'abandon d'idéologies exprimant une idée universelle de la culture, et par l'arrivée d'idéologies relativistes de la culture. Ces idéologies du relativisme culturel critiquent les idées universalistes, de même que celles qui prônent la disparition des identités culturelles distinctes. La crise de la civilisation occidentale se manifeste en partie par la reconnaissance de l'existence de différentes cultures au sein d'une même société⁴. L'acceptation de cette pensée aboutira dès lors à la reconnaissance d'un relativisme culturel envers les croyances, les valeurs, les différentes visions du monde des différents groupes culturels coexistant au sein d'une même société. Mais s'il est vrai d'une part que l'acceptation d'un relativisme culturel aura contribué à la reconnaissance du droit à la différence que le mouvement multiculturel réclamait, celui-ci aura également entraîné le risque de favoriser les cloisonnements nationaux et le sectarisme⁵. C'est d'ailleurs ce que démontre la problématique que vivent certaines écoles aux États-Unis, voire même ici au Canada, où nous assistons à des affrontements entre des gangs de rue qui s'organisent selon leurs affinités culturelles.

À cette problématique s'ajoute celle des échanges de biens et services d'une économie toujours plus mondialisée, de même que les mouvements migratoires et le développement des communications qui facilitent la rencontre de personnes de différentes cultures. Ces phénomènes auront par ailleurs motivé l'Unesco à intensifier ses recherches sur la culture et à affirmer, lors d'une conférence à Nairobi en 1976,

⁴ Claude Clanet, *L'interculturel*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1990, p. 25-33.

⁵ *Ibid.*, p. 53.

qu'« à côté du principe d'authenticité culturelle, il convient de poser le concept de dialogues entre cultures »⁶. Ceci étant, l'on venait d'admettre que la spécificité, ainsi que les relations interculturelles, étaient deux principes complémentaires et essentiels.

Ainsi expliquée, la condition dualiste de la spécificité et du dialogue culturel définit ce que nous appelons aujourd'hui l'« interculturalité ». Reprenant ainsi la définition de Renée Bourque, nous définirons l'interculturalité comme suit :

À partir du préfixe « inter » : interaction, échange, élimination de barrières, réciprocité et véritable solidarité. À partir du terme « culture » : des valeurs, des modes de vie et des représentations symboliques auxquels les êtres humains, tant les individus que les sociétés se réfèrent dans les relations avec les autres et dans leurs conceptions du monde⁷.

Comprise en ce sens, nous pouvons voir de quelle façon l'interculturalité met l'emphase sur l'« interaction » ou l'« échange » d'un réseau de représentations symboliques qui est construit par les valeurs culturelles et qui va déterminer notre perception de la réalité. Il apparaît fondamental dans notre recherche d'établir une relation entre les valeurs culturelles, qui sont à la base de la construction de l'identité de chaque personne, et la génération d'un espace de création interculturelle au théâtre. En effet, cet espace va nous permettre, de façon individuelle et ensuite collective, d'identifier les valeurs à partir desquelles nous donnerons vie à un spectacle théâtral. Mais la question demeure toutefois à savoir comment ce réseau de représentations symboliques se construit dans les différentes communautés culturelles.

Dans la prochaine section, nous tenterons d'apporter quelques éléments de réponse en nous inspirant dans un premier temps des définitions du sociologue Guy Rocher, qui illustrent bien comment les valeurs culturelles construisent des Repères et des guides

⁶ *Ibid.*, p. 53.

⁷ Renée Bourque, *op. cit.*, p. .6.

symboliques. Puis, dans un second temps, nous verrons aussi de quelle façon la diversité des valeurs, selon Gisèle Legault et Renée Bourque, peut conduire à identifier différentes visions du monde.

1.1.2 Les valeurs et leurs traits caractéristiques

Dans son livre *Introduction à la sociologie générale*, Guy Rocher analyse la notion de valeur et ses traits caractéristiques. Dans ce texte l'auteur propose la définition suivante :

La valeur est une manière d'être ou d'agir qu'une personne ou une collectivité reconnaissent comme idéale et qui rend désirables ou estimables les êtres ou les conduites auxquels elle est attribuée⁸.

À partir de cette définition Rocher va examiner les traits caractéristiques de la valeur. Il identifie d'abord son caractère d'idéal qui serait «une qualité d'être ou d'agir supérieure à laquelle on aspire ou dont on s'inspire». C'est l'application de cet idéal qui donne sens aux conduites ou aux modèles pour un individu dans une collectivité déterminée.

De plus, ce sont les valeurs qui vont déterminer le jugement que nous posons sur les personnes et les conduites. Rocher souligne par ailleurs que « ce jugement suppose qu'il y a déjà eu adhésion du sujet à un idéal auquel il compare les choses ou les événements qu'il observe ». Cette adhésion est faite de ce que nous appelons l'« enculturation », phénomène par lequel l'être humain s'approprie les valeurs culturelles de son propre groupe⁹. Ainsi nous allons juger la conduite d'une personne

⁸ Guy Rocher, 1992. Notamment au chapitre III intitulé « Les fondements idéaux et symboliques de l'action sociale », p.70. voir p.69-99.

⁹ Carmel Camilleri, Geneviève Vinsonneau, *op. cit.*, p. 20.

à partir des qualités que nous considérons comme bonnes ou mauvaises selon notre propre cadre de valeurs et celui de notre groupe culturel.

Une autre caractéristique des valeurs est qu'elles permettent de créer des guides de conduite pour orienter l'action des individus dans des circonstances concrètes. Ces guides sont ainsi concrétisés à travers des modèles qui ont pour base les valeurs, en tant que support médiateur entre l'individu et son groupe culturel. Ce faisant les valeurs se trouvent à la base des normes et des règles de sociétés qui sont des patrons pour les individus dans leur groupe culturel. Ces normes et règles vont ainsi donner forme à des modèles spécifiques qui vont permettre à la culture de se concrétiser dans l'action quotidienne. Si les valeurs sont la face cachée de la culture, les modèles avec leurs normes et leurs règles vont être le côté concret ou matériel de la culture.

Par ailleurs, les valeurs sont relatives selon les communautés et déterminent leurs idéaux dans un moment historique donné. En effet, la culture n'est pas un objet fixé dans le temps ni dans l'espace; au contraire, elle est toujours en mouvement à travers des remises en question face aux réalités auxquelles chaque individu et chaque communauté doivent réagir. En effet, même si la culture est partagée par la majorité des membres d'une communauté, chacun a le pouvoir de négocier ce qu'il est et ce qu'il veut être avec les contraintes qu'elle lui impose. Ainsi la culture et son impact dans la formation de l'identité individuelle et collective sont dans un mouvement dialectique entre le permanent et la création, ou l'appropriation, de nouvelles valeurs.

Ensuite Rocher constate la charge affective des valeurs, c'est-à-dire le fait que l'adhésion à une valeur ne se fait pas seulement de façon «rationnelle» ou «logique», mais plutôt dans une combinaison de «raisonnement et d'intuition spontanée et directe dans lequel l'affectivité joue aussi un rôle important »¹⁰. C'est en effet cette

¹⁰ Guy Rocher, *op. cit.*, p. 74.

charge affective qui fait de la valeur un facteur indispensable dans l'action des personnes et des communautés. C'est précisément parce que nous croyons à des idéaux que la collectivité et les individus vont adhérer à des représentations symboliques qui vont déterminer l'interprétation de la réalité. Et lorsqu'une valeur est remise en question par une autre valeur, un choc est provoqué qui peut générer une forte réponse émotionnelle chez les personnes et les collectivités affectées.

Guy Rocher souligne enfin le caractère hiérarchique des valeurs. C'est d'ailleurs pour cette raison que nous parlerons d'« échelle de valeurs », indiquant ainsi l'ordre dans lequel une personne ou une collectivité place les valeurs auxquelles elle adhère¹¹. C'est en effet la conclusion à laquelle sont arrivés plusieurs chercheurs. C'est le cas notamment de Kluckhohn et Strodtbeck (1961) qui sont partis des postulats suivants :

- 1- Il y a un nombre limité de problèmes fondamentaux de l'existence humaine auxquels les hommes de tous les temps ont dû trouver des solutions;
- 2- Le nombre des solutions possibles à chacun de ces problèmes est limité;
- 3- Lorsque les membres d'une société adoptent une solution de préférence à toute autre, cette solution correspond à une valeur dominante dans cette société.
- 4- Les autres solutions non préférentielles demeurent cependant présentes dans cette société à titre de valeurs variantes ou substituts¹².

Ainsi, face à un nombre limité de problèmes, il y a un nombre limité de réponses. Chaque individu et chaque collectivité vont choisir la réponse qui coïncide le mieux avec leur idéal, déterminant ainsi leur hiérarchie de valeurs.

Cette étude nous permet par conséquent de voir la place de la valeur par rapport à l'être humain et à sa collectivité d'origine. Retenons pour l'instant que la valeur est de caractère relatif selon les communautés et les individus, que toutes les collectivités

¹¹ *Ibid.*, p. 75.

¹² Cité dans Rocher, *ibid.*, p. 75.

humaines ont dû répondre aux mêmes problèmes, et que les réponses données par chacun déterminent sa hiérarchie de valeurs. Ce faisant, il est intéressant de constater que les collectivités vont de façon majoritaire adhérer à des valeurs qu'elles considèrent comme des idéaux de l'être humain. Par contre, même si la culture est partagée par la majorité des personnes dans une collectivité, chaque individu a le pouvoir de négocier avec les contraintes de sa collectivité d'origine, ce qui explique l'existence de personnes qui vont plus au moins adhérer aux valeurs de la collectivité. Il est aussi intéressant de constater l'aspect affectif de certaines valeurs quand celles-ci sont remises en question par des valeurs qui expriment une vision différente de la vie, c'est-à-dire un idéal différent de l'être humain dans une circonstance donnée. Nous retiendrons également que la valeur détermine les conduites des personnes à partir des modèles que la collectivité lui donne. Ensuite, ce sont les valeurs qui vont déterminer le jugement que nous porterons sur ces mêmes conduites.

La définition que donne Rocher de la valeur et l'analyse qu'il fait de ses traits caractéristiques est très importante pour notre recherche étant donné que la valeur est au centre de la culture et, en conséquence, de l'interculturalité. Nous pensons en effet que si la valeur est située à la base de l'interculturel, dans le sens où nous l'avons définie plus haut, il est évident que la valeur sera à la base du processus interculturel de la création théâtrale. Pour cette raison, nous allons voir maintenant comment les valeurs, qui sont à la base de la culture, permettront aux différentes communautés culturelles de s'organiser autour d'échelles de valeurs.

1.1.3 Les collectivités et les visions du monde

Avant d'examiner plus en détail en quoi consistent les échelles de valeurs, nous jugeons à propos d'essayer d'abord de comprendre comment celles-ci se construisent à partir des différents modèles de personnes. En effet, la plupart des chercheurs s'accordent pour dire qu'il existerait deux modèles de personnes qui sont

contradictoires, pour reprendre leurs termes : «le modèle individualiste versus collectiviste » (Cohen Emérique 1991), «moderne versus traditionnel » (Camilleri, 1996), ou encore, «technologique versus traditionnel» (Rocher, 1992). Selon Cohen Emérique¹³, le premier modèle de la personne appelé « individualiste » est prédominant dans le monde occidental industrialisé et il se caractérise par la notion du « moi » comme être autonome et indépendant. Cette conception de la personne subordonne les buts collectifs aux buts personnels de l'individu et privilégie ses croyances propres, ses principes, ses opinions. En somme, le « soi » est plus important que l'appartenance au groupe. Au contraire, dans le deuxième modèle, le plus répandu en dehors du monde occidental industrialisé, l'individu s'inscrit dans le groupe. Cette fois-ci c'est le « nous » et non le « moi » qui importe. L'individu est ainsi déterminé par ses relations sociales, par sa place dans le groupe et en fonction de ses rôles et statuts et non par ses croyances ou valeurs personnelles. Ainsi il n'y a pas de coupure avec le milieu familial d'origine et le groupe d'appartenance. Cependant, Cohen Emérique nous met en garde sur le danger de faire de ces deux modèles de personne une opposition simpliste entre les individus. Comme nous avons vu plus haut, bien que les traits culturels soient partagés par la majorité des personnes issues d'une même collectivité, chaque individu a le pouvoir de négocier son adhésion à la collectivité avec les contraintes que celle-ci va lui imposer.

Ainsi la notion d'individu est complexe et il faut s'intéresser non seulement à son origine mais aussi à son histoire personnelle. À titre d'exemple, une personne qui a voyagé et qui a connu des contextes culturels différents du sien, va être exposée à des façons d'agir et à des valeurs différentes des siennes. Selon les écarts culturels et selon son projet migratoire, cette expérience peut transformer l'individu momentanément ou de façon permanente. C'est d'ailleurs ce que les chercheurs

¹³ Margalit Cohen Emérique, « Le modèle individualiste du sujet », dans *Cahiers de sociologie économique et culturelle Ethnopsychologie*, Nos. 13-16, Université du Havre, 1990-91, p. 9-18.

appellent l'« acculturation », définie comme étant « l'ensemble des phénomènes résultant du contact direct et continu entre des groupes d'individus de cultures différentes, avec des changements subséquents dans les types de cultures originaux de l'un ou des deux groupes » (*Mémorandum du Social Science Research Council*, 1936)¹⁴. En conséquence, il est effectivement possible que les deux modèles puissent co-exister dans une même collectivité voire chez une même personne. Ce qui nous oblige par conséquent à nuancer notre recherche sur la culture à chaque rencontre que nous faisons avec des individus issus de cultures différentes.

Néanmoins, ces deux modèles de personne, individualiste et collectiviste, nous permettent d'identifier les opposés qui peuvent nous aider à mieux saisir les nuances qui se situent entre les deux. Pour ce faire nous utilisons les grilles d'analyse relatives aux valeurs, proposées par Gisèle Legault et Renée Bourque¹⁵, qui s'inspirent des recherches de Kluckhohn et Strodtbeck (1961) et de Condon et Yousef (1975)¹⁶. Ces auteurs sont arrivés à la conclusion qu'il existerait un nombre limité de problèmes fondamentaux de l'existence humaine auxquels les êtres humains de tous les temps ont dû trouver des solutions. Ils ont ainsi déterminé six domaines au sujet desquels chaque groupe culturel possédait des questionnements similaires. Ces domaines ont été répertoriés comme étant: le soi, la famille, la société, la nature humaine, la nature et le surnaturel. Comme nous l'avons vu plus haut, ces domaines de l'existence humaine comportent un nombre limité de solutions. Ces questions et ces réponses se regroupent ainsi de façon à constituer un système de valeurs, c'est-à-dire ce que nous considérons comme étant bon ou mauvais.

¹⁴ Cité dans Carmel Camilleri, Geneviève Vinsonneau, *op. cit.*, p. 21.

¹⁵ Dans *L'intervention interculturelle*, 2000, Gaëtan Morin éditeur, Legault présente un éventail des approches à la fois théoriques et pratiques visant une intervention interculturelle. Nous avons trouvé que les principes théoriques proposés dans cet ouvrage étaient fortement intéressants pour notre recherche, notamment le chapitre 1.

¹⁶ Cité dans Gisèle Legault. *Ibid.*, p.57.

Nous allons maintenant présenter la grille d'analyse relative aux valeurs proposée par Gisèle Legault et Renée Bourque¹⁷. Par souci de clarté nous allons centrer notre exposé autour des valeurs de « soi », même si, pour notre projet de création, nous avons travaillé aussi avec les valeurs de la famille, la nature humaine, le surnaturel et le rapport être humain / nature. Si le lecteur souhaite en connaître davantage sur les autres grilles d'analyse, nous l'invitons à se référer à l'ouvrage de Gisèle Legault et Renée Bourque.

Grille d'analyse relative aux valeurs de soi.

Notion d'individu	Individualisme Le soi réside à l'intérieur de l'individu; chaque individu a une place égale et unique dans la société. Les concepts d'indépendance, d'autonomie et d'égalité sont importants.	Individualité On réfère tantôt à l'individu, tantôt au groupe, selon le contexte social. Dans certaines circonstances, le groupe est prééminent; dans d'autres, c'est l'individu qui compte.	Interdépendance Le soi est extérieur et en rapport avec la place qu'il occupe dans le groupe; il est déterminé par la relation de la personne avec les autres. Les valeurs de fidélité, d'harmonie et d'appartenance sont importantes.
Jeunesse par opposition à âge mûr	Valorisation de la jeunesse, de la vigueur, de l'idéalisme et de la fraîcheur.	Valorisation moins polarisée de la jeunesse ou de l'âge mûr. L'âge moyen est considéré comme le plus souhaitable.	Valorisation de l'âge mûr et de l'expérience. Les personnes âgées possèdent la sagesse, la connaissance et l'autorité.
Rôles hommes-femmes	Rôles similaires. Ces rôles peuvent être identiques ou semblables.	Rôles complémentaires. Déterminés par le patriarcat. Ces rôles sont différents.	Rôles complémentaires. Déterminés par le patriarcat. Ces rôles sont différents.
Réalisation de soi	Le faire est valorisé. L'accent est mis sur l'action, la tâche, la modification des situations; l'efficacité est valorisée.	Le devenir est valorisé. Recherche et énergie sont utilisées pour se transformer, se découvrir. Le processus est valorisé.	L'être est valorisé. L'accent est mis sur la personne, ce qu'elle est, ses relations avec les autres. Ce qui se vit comme sentiment et émotion dans une activité donne de l'importance à cette activité.

(Source : Legault et Bourque, p.60)

¹⁷ *Ibid.*, p. 60.

Cette grille peut être lue en associant la première colonne du tableau au modèle « individualiste-égalitaire » et la troisième au modèle « collectiviste-communautaire ». Quant à celle du milieu, elle peut être perçue comme un autre modèle se situant entre les deux, fait intéressant, puisque cela nous permet de faire des nuances. D'ailleurs, comme nous l'avons mentionné plus haut, il faut éviter d'établir la classification des individus systématiquement ou mécaniquement entre le modèle individualiste et collectiviste car cela ne nous permettrait guère de saisir toute la complexité de l'être humain et du groupe culturel. C'est pourquoi nous allons faire une lecture de ce tableau en demeurant toujours conscient de cette complexité. Comme nous l'avons présenté plus haut, il est naturel dans le modèle individualiste d'opter pour la valorisation de soi et de chercher à dépasser les autres. Ainsi, l'efficacité immédiate, l'autonomie et la débrouillardise, de même que l'intimité et la confidentialité y sont privilégiées¹⁸. Par contre dans le modèle collectiviste il existe un fort sentiment d'appartenance à la communauté d'origine et à la famille élargie, au village. Le groupe a une relation de supériorité sur l'individu qui doit chercher l'harmonie et éviter les conflits.

De plus dans le modèle individualiste les rôles des femmes et des hommes peuvent être semblables. Par exemple il est possible qu'un homme ou une femme s'occupe des activités internes du foyer, mais dans les autres modèles cette différence de rôles est déterminée par une relation de complémentarité où les fonctions sont déjà attribuées. De plus on remarque que si dans le premier modèle la jeunesse et la fraîcheur sont davantage valorisées, dans le deuxième, ce sont plutôt les personnes d'âge mûr qui le sont puisqu'elles ont l'expérience et la sagesse. Nous pensons que cette grille de valeurs constitue un excellent outil de travail pour notre processus de création interculturel puisqu'elle nous permet d'observer et d'identifier les valeurs des participants. Bien sûr, toujours à l'unique condition de ne pas les enfermer dans

¹⁸ Renée Bourque, *op. cit.*, p. 57.

une identité prédéterminée. Il s'agit donc d'une grille de classement qui nous servira de guide et de Repère dans notre recherche.

En conclusion, nous pouvons dire que l'être humain est le produit de son milieu culturel environnant. Il évolue constamment à travers une construction progressive du « soi », et se trouve toujours en constante socialisation. Retenons ici que l'individu se situe à la base de tous les phénomènes culturels, que la société est organisée par des individus, et que les cultures sont des systèmes de réponses répétés et communs aux membres d'un groupe culturel. Comme l'a bien démontré Ralph Linton (1968), l'être humain a des besoins physiques et psychiques, et c'est précisément la négociation que fait l'individu avec sa culture qui lui permet de satisfaire ses besoins pour survivre¹⁹. C'est ainsi que l'individu intériorise les valeurs culturelles de son environnement particulier dans lequel les membres d'un groupe culturel sont élevés, c'est ce que nous avons défini comme l'« enculturation ». Ainsi l'individu transforme la culture et celle-ci le transforme en un devenir permanent.

Parler de culture c'est donc aussi parler de l'être humain, de ses idéaux, de ses valeurs et enfin, de sa vision du monde. L'étude que nous avons menée jusqu'à présent nous a permis de comprendre l'importance de la culture et des valeurs dans l'évolution de l'individu et des sociétés. Pour les sociétés contemporaines la culture est devenue un enjeu de première importance qui ne saurait passer inaperçu dans le domaine des arts et en particulier du théâtre. En effet, nous pouvons constater comment de nombreux artistes et théoriciens se sont intéressés à ce phénomène pour différentes raisons. Cette étude a précisément pour objectif de démontrer que la culture, l'interaction et l'échange de valeurs, que nous avons appelé «interculturalité », est effectivement possible au théâtre en dynamisant ces concepts dans un espace de création théâtrale

¹⁹ Ralph Linton, *Le fondement culturel de la personnalité*, Trad. de l'anglais par Andrée Lyotard, Paris, Dunod, 1968, p. 11-16.

qui permettra la mise en scène d'un spectacle interculturel. C'est d'ailleurs ce que nous essaierons de démontrer dans la prochaine section.

1.2 Espaces interculturels de création au théâtre

Dans les sociétés modernes des pays industrialisés, l'évolution du concept de culture, en passant du multiculturalisme à l'interculturalisme, est venue changer notre interprétation des cultures non-occidentales. Ainsi, l'avènement de l'interculturalité serait le produit d'une évolution de la pensée, ce que Lyotard appelle la post-modernité²⁰. En effet, la mort déclarée aux métarécits par le postmodernisme aura permis l'émergence de deux principes fondamentaux: l'identité et le relativisme culturel. Ces principes se situent à la base du mouvement multiculturaliste. De plus, l'acceptation de ces principes aura permis non seulement l'affirmation du mouvement multiculturaliste au sein de la société mais aura également généré le danger de l'incommunicabilité entre cultures pouvant conduire à une recrudescence du racisme et au cloisonnement culturel de la société. C'est d'ailleurs à partir de cela que se seront créées les conditions propices à l'émergence de l'interculturalisme en tant que nouveau champ d'étude.

Au théâtre, au cours du XX^{ème} siècle, nous assistons à une évolution des échanges culturels et à l'affirmation de ce nouveau champ d'étude. C'est le cas entre autre de la rencontre entre le théâtre occidental et oriental. En effet, selon Josette Féral²¹, le théâtre oriental aura servi de modèle pour remettre en question le théâtre occidental. À cet effet, on peut dire que le combat mené par Artaud contre le texte, par Craig contre l'acteur, par Meyerhold contre le naturalisme et par Brecht contre

²⁰ Jean-François Lyotard constate cette évolution de la pensée occidentale, dans deux de ses ouvrages ; *La condition postmoderne*, Paris, Minuit, 1979 et *Le postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Galilée, 1986.

²¹ Josette Féral, « L'orient occidental », *Cahiers de théâtre Jeu*, no 49, p. 41- 46.

l'identification fût inspiré par le théâtre oriental. Par ailleurs, dès les années 1960 on constate une intensification des échanges avec l'ouverture des frontières. Selon Josette Féral, la multiplication des voyages et des stages effectués en Orient par de nombreuses compagnies de théâtre avait pour objectif de mieux connaître l'esprit et la philosophie de l'art oriental. C'est le cas entre autre du *Living Theatre*, du Théâtre du Soleil, de Peter Brook, Jerzy Grotowski et Richard Schechner, pour n'en citer que quelques-uns, qui ont fait ces échanges motivés pour la plupart par la recherche des « sources du théâtre ». Ainsi, l'intérêt pour le théâtre en provenance d'autres horizons culturels, comme ce fût le cas pour le théâtre oriental, aura joué un rôle important dans l'évolution du théâtre occidental.

D'après Josette Féral, l'Occident s'intéresse à la remise en question des formes du théâtre occidental par le biais du travail de l'acteur oriental. Eugenio Barba est l'un des précurseurs de cette nouvelle façon de s'intéresser à l'Orient, motivé par un questionnement centré davantage sur les techniques de jeu. En effet, après de longues recherches sur les théâtres orientaux, Barba tentera de répondre à des questions comme : « qu'est-ce que la présence de l'acteur?, le talent est-il aussi une technique?, en quoi consiste l'énergie au théâtre ?, existe-t-il un travail pré-expressif? ²² ». Les arguments proposés par Eugenio Barba dans divers écrits et lors des rencontres de l'I.S.T.A. (International School of Theatre Anthropology) auront permis le développement de « l'anthropologie théâtrale » en tant que science du théâtre et surtout de l'acteur. C'est à travers des rencontres d'acteurs de différentes origines ethniques et issues de différentes traditions théâtrales, que Barba propose une rencontre interculturelle où concourent les différentes traditions, sans toutefois qu'elles ne se laissent absorber les unes par les autres, mais où leur diversité permet de mettre à nu des principes communs à un niveau « pré-expressif, permettant

²² Eugenio Barba, *Le canoë de papier*, trad. par Eliane Deschamps-Pria, Lictoure, Bouffonneries, 1993, p. 7.

d'engendrer la présence scénique»²³. La pré-expressivité est l'utilisation du corps et de l'esprit selon des techniques extra-quotidiennes basées sur des principes transculturels. Eugenio Barba identifie ces principes comme étant l'altération de l'équilibre, la dynamique des oppositions et l'application d'une incohérence cohérente²⁴. En somme, à travers cette recherche transculturelle, Barba vient proposer des principes universaux qui régissent le comportement pré-expressif de l'être humain en situation de représentation organisée.

En 1968, Peter Brook, autre précurseur de ce courant, commence son travail avec des acteurs venus de différentes parties du monde, s'intéressant ainsi à la rencontre interculturelle et, en 1970, il fonde le CIRT (Centre International de Recherches Théâtrales) où il va approfondir ses recherches avec des acteurs provenant d'origines culturelles différentes. La rencontre interculturelle chez Peter Brook est celle de différents points de vue, exprimés par les acteurs à travers leur jeu, leur permettant d'explorer leur propre vérité, libérée des stéréotypes. La mise en relation des différents points de vue permet ainsi de trouver une vérité universelle qui dépasse les différences culturelles. En effet, Brook croit en une unité psychique de l'être humain qui permettrait de trouver son essence et ainsi, son unité. Ce qui intéresse Brook c'est de créer des liens entre l'être humain et entre les cultures pour dépasser la fragmentation du monde. Dans ce sens pour Peter Brook, le théâtre est un espace de rencontre des cultures et des personnes à travers l'unité psychique de l'être humain.

Notons cependant que l'interculturalité au théâtre en tant que champ d'étude n'a pas seulement intéressé les praticiens de la scène comme Barba et Brook, mais aussi des théoriciens comme ce fût le cas du sémiologue Patrice Pavis. Dans son essai *Le*

²³ *Ibid.*, p.18.

²⁴ *Ibid.*, p. 55.

*théâtre au croisement des cultures*²⁵, Pavis propose un modèle dit «socio-sémiotique» qui rendrait compte du passage d'une « culture-source » vers une « culture-cible » dans laquelle se situe l'observateur. D'après l'auteur ce passage de la culture source se ferait à travers une dizaine de filtres, mis en place par les adaptateurs ou par des modélisations artistiques et culturelles. Selon Pavis, l'adaptation est l'affaire du traducteur, du metteur en scène et des acteurs, parce qu'ensemble ils adaptent, transforment et s'approprient la culture de départ pour la livrer à la culture-cible. Le rôle du traducteur-adaptateur est par conséquent fondamental puisqu'il ne se limite pas à transférer des mots mais également à construire de véritables significations. En tant que médiateur, il doit sacrifier le moins possible de « grains de culture » de la culture-source et sélectionner ceux qui répondent le mieux aux besoins de la culture d'arrivée. C'est à l'aide d'une métaphore, dite du sablier, que Pavis propose d'analyser le contact entre cultures d'horizons différents ou de temporalités différentes dans une même culture. Par exemple, les pièces de Molière jouées en France aujourd'hui proviennent d'une autre époque et d'une autre réalité culturelle, sociologique et anthropologique.

Au Québec nous connaissons les travaux de Denise Agiman, qui vient récemment de présenter à l'UQÀM sa thèse de doctorat intitulée *L'approche interculturelle au théâtre*, que nous n'avons malheureusement pas eu l'opportunité de consulter pour les fins de la présente recherche, mais nous invitons le lecteur à s'y référer. Nous nous sommes donc intéressé à son mémoire-crédation intitulé *Le paradigme de l'interculturalisme au théâtre*²⁶, où elle fait une recherche appliquée de la théorie de Patrice Pavis. Dans ce mémoire, Agiman commence par présenter le principe du

²⁵ Patrice Pavis, *Le théâtre au croisement des cultures*, Paris, Librairie José Corti, 1990, p.7-25.

²⁶ Denise Agiman, *Le paradigme de l'interculturalisme au théâtre : perspectives interculturelles dans une étude de La Locandiera mise en scène par Martine Beaulne et dans une théâtralisation de Cédrats de Sicile de Luigi Pirandello*, Montréal, Mémoire-crédation de Maîtrise en art dramatique, Université du Québec à Montréal, 1997.

relativisme culturel, selon lequel chaque ensemble culturel est à comprendre et à juger relativement au modèle auquel il se rattache, pour ensuite s'arrêter au principe d'unité psychique de l'être humain, ce qu'elle appelle « l'horizon sémantique commun ». Ce principe permettrait en effet de dépasser les différences, les habitudes et les coutumes culturelles. Ainsi, en partant de ces deux principes, Agiman fait une étude de *La Locandiera* de Carlo Goldoni, mise en scène par Martine Beaulne, selon le cadre théorique de Patrice Pavis. De plus avec la théâtralisation de la pièce *Cédrats de Sicile*, de Luigi Pirandello, elle présente la théorie de Pavis comme un modèle de production théâtrale qui rendrait compte du contact interculturel à travers le processus d'adaptation d'un texte dramatique.

Les théories présentées jusqu'ici se veulent des exemples de la façon dont l'interculturalité, comme nouveau champ d'étude, a évolué au cours du XX^{ème} siècle. Sans avoir la prétention de tracer l'évolution historique de l'interculturalité au théâtre, nous cherchons plutôt ici à situer notre projet dans le cadre de ces recherches. Nous pouvons ainsi constater qu'aujourd'hui l'interculturalité au théâtre peut être réalisée de différentes façons. En effet, comme nous venons de le voir, il nous est possible de le faire au niveau « technique », en cherchant les principes qui permettent l'interaction d'un ensemble d'activités complexes liées entre elles de manières différentes (Barba); nous pouvons aussi chercher l'unité psychique des cultures (Brook); et enfin nous pouvons nous placer du côté du spectateur et analyser la façon de faire passer le produit d'une culture-source à une culture-cible (Pavis). Ces trois façons de réaliser l'interculturel au théâtre nous prouvent en outre la richesse de ce champ d'étude. Il faudra par conséquent que chaque projet détermine sa façon d'aborder l'interculturel au théâtre selon le contexte de sa réalisation.

Après avoir analysé ces trois façons d'aborder l'interculturel nous allons proposer la création d'un espace interculturel à partir des valeurs culturelles des participants. En effet, notre projet de mémoire-crédation s'inscrit dans ce nouveau champ d'étude de

l'interculturel et notre objectif est de démontrer comment, en partant du processus de création des cycles Repère, nous pouvons générer un espace propice à la création d'un spectacle théâtral interculturel. Cet espace de création se construit de l'individuel au collectif, du réel à l'imaginaire, de l'invisible au visible dans le processus de création. Il s'agit en effet de la mise en place d'un système complexe de relations et de liens qui s'établissent entre les participants. Le spectacle se construit ainsi non seulement à partir des caractéristiques de l'espace, mais également grâce à l'imaginaire de chaque participant. Ce faisant, les valeurs culturelles et les visions du monde de chacun viennent investir l'espace de création et peuvent se refléter à travers les personnages, les situations et les histoires qui composeront le spectacle final.

Notre projet de recherche-crédation a été mené sur une période d'un an dans le cadre du programme « Jardin Couvert », affilié au service du développement communautaire du YMCA de Montréal et qui a pour mission principale l'intégration des revendicateurs du statut de réfugié et le rapprochement des cultures. La troupe avec laquelle nous avons fait notre recherche était composée en partie par des jeunes d'origine latino-américaine nouvellement arrivés au Québec, et par des jeunes Québécois venant de l'école secondaire Paul-Gérin-Lajoie et de l'École Supérieure de Théâtre de l'UQÀM. Ils étaient âgés de 15 à 23 ans, au début de leur vie adulte, et se trouvaient à une étape importante de leur vie, une étape de recherche et d'affirmation de leurs valeurs. Nous avons choisi de nous limiter à deux groupes culturels que nous connaissions, étant nous même d'origine latino-américaine et ayant accès à la culture québécoise dans le quotidien. Ceci allait nous permettre de mieux évaluer les échelles de valeurs constituant le cadre de référence des deux groupes culturels en contact. En effet, nous pensons que le fait de connaître de l'intérieur un groupe culturel peut nous aider à mieux cerner les valeurs culturelles des participants et ainsi éviter de tomber dans des préjugés produits par un regard posé de l'extérieur qui ne saurait tenir compte de la complexité interculturelle.

Enfin, nous avons choisi de nous limiter à un groupe composé principalement de deux origines culturelles que nous connaissions afin de mesurer l'impact du processus de création comme générateur d'un espace de création interculturelle, un espace intermédiaire entre les valeurs culturelles des participants dont chacun est porteur d'une culture, où les valeurs s'expriment et sont potentiellement productrices de conflits, mais aussi de rencontres.

Dans ce premier chapitre, nous cherchions à mieux comprendre la culture comme phénomène social et individuel. Nous voulions aussi comprendre les caractéristiques des valeurs et leur fonction dans la construction d'une vision du monde déterminée par l'environnement culturel. De la définition de culture que nous avons présentée au début du présent mémoire²⁷, nous avons d'abord retenu deux éléments fondamentaux : l'identité et le relativisme culturel. En effet nous avons constaté que l'identité individuelle se construit par rapport à une relation dialectique entre l'identification et le rejet des contraintes et des valeurs que la communauté propose à chaque personne. Ensuite, nous avons vu comment au XX^{ème} siècle l'interculturel a été au centre des préoccupations du théâtre occidental. Ce qui a changé, c'est la façon d'interpréter la culture et les relations interculturelles. Dans notre projet de mémoire-crédation nous proposons la création d'un espace interculturel à travers le processus de création théâtral appelé cycles Repère. Ce processus de création a l'avantage de partir du concret et du sensible des créateurs ce qui produit des significations et engage une vision du monde. Proposer et interpréter les valeurs qui se manifestent lors de l'utilisation des ressources sensibles produit des échanges culturels.

Après avoir présenté de façon générale notre démarche de création, nous allons maintenant nous tourner vers le processus de création en soi afin d'expliquer comment cet espace interculturel a pu être généré.

²⁷ Voir à ce sujet la section 1.1, p.3.

CHAPITRE II

EXPÉRIMENTATION D'UN MODE DE CRÉATION INTERCULTUREL

Comme nous l'avons indiqué dans le chapitre précédent, il existe plusieurs façons de réaliser l'interculturel au théâtre. Nous en avons identifié trois, celle d'Eugenio Barba, celle de Peter Brook et celle de Patrice Pavis. L'exploration des différentes formes et des fondements théoriques de l'interculturalité nous a amené à favoriser une approche qui mette au centre de la création les valeurs culturelles des participants. Pour ce faire nous avons utilisé la méthode de création théâtrale appelée cycles Repère. Ainsi, après avoir clarifié les fondements théoriques et conceptuels qui orientent notre démarche afin de générer un espace interculturel de création, nous allons maintenant présenter et analyser notre méthodologie de travail. Nous présenterons donc les principes qui régissent la méthode Repère et nous examinerons comment, de façon concrète, ce processus peut nous permettre de générer un espace interculturel au théâtre à travers une expérience de création avec des jeunes Québécois et Latino-américains.

Lors de notre projet nous avons mis en marche un processus interculturel de création. Mais avant d'expliquer concrètement la façon dont nous avons procédé, précisons d'abord que nous allons nous placer du côté de l'écrivain scénique pour chercher à comprendre de façon pragmatique ce processus de création. Nous avons fait ce choix étant donné que c'est lui qui « contrôle l'ensemble des systèmes scéniques, y compris le texte, et organise leurs interactions, si bien que la représentation n'est pas le sous-

produit du texte, mais le fondement du sens théâtral »²⁸. À la fois auteur et metteur en scène, il est le responsable du spectacle final.

2.1 Les cycles Repère comme générateurs d'espaces de création

C'est en 1980 que Jacques Lessard propose le processus de création appelé les «cycles Repère». Les cycles sont une adaptation pour le théâtre d'une réflexion sur l'acte de création proposée par l'architecte étasunien Lawrence Halprin, dans un ouvrage intitulé *The R.S.V.P. Cycles* (1969). C'est en Californie, au *San Francisco Dancer's Workshop* avec Anna Halprin que Lessard prendra connaissance de ce processus de création. En s'inspirant de Halprin, Lessard propose une méthode qui a comme principe de créer à partir du concret et de la sensibilité individuelle des artistes qui se trouvent en relation avec leur environnement. Chaque participant choisit des ressources sensibles qui sont à la base du processus collectif de création. C'est d'ailleurs précisément la force de ce processus de création qui, au lieu de partir des idées, va chercher à réveiller l'imaginaire des artistes grâce à la création d'un espace ludique qui leur permette d'explorer en toute liberté.

Les cycles Repère sont une démarche cyclique pour la création d'un spectacle théâtral et pour l'interprétation de textes. Les quatre étapes évolutives, que nous décrirons dans le présent chapitre, sont identifiées comme étant « RE » pour Ressource, « P » pour Partition, « E » pour Évaluation et « Re » pour Représentation. Les trois premières étapes sont associées à la pré-représentation et la dernière au contact du spectacle avec le public²⁹. Les quatre étapes ont comme principe un développement en forme de spirale, c'est-à-dire irréversible et circulaire.

²⁸ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Messidor/Éditions sociales, 1987, p. 140.

²⁹ Irène Roy, *Le théâtre Repère : du ludique au poétique dans le théâtre de recherche*, Québec, Nuit blanche éditeur, 1993, p.31.

Lors d'un projet de création, il faut commencer par présenter le projet et savoir ce qui motive chaque participant à en faire partie. L'écrivain scénique doit ensuite déterminer les stratégies qui vont permettre aux créateurs de trouver ou de se mettre en relation avec les ressources concrètes et sensibles qui vont conduire à l'organisation de tout le spectacle. C'est le cheminement que nous avons suivi.

Notre projet de création consistait à dynamiser les valeurs culturelles des participants pour créer un spectacle interculturel. Nous avons rencontré des jeunes dans le cadre du programme « Jardin Couvert » du YMCA de Montréal et leur avons présenté notre projet. Étant donné qu'il s'agissait de jeunes Latino-américains nouvellement arrivés au Québec, qu'ils ne maîtrisaient pas le français et qu'ils n'avaient jamais fait de théâtre, nous avons décidé d'animer des ateliers d'introduction à l'art dramatique et à la méthode Repère avant de créer la troupe. Cette façon leur aura permis de s'adapter à leur nouvel environnement culturel. Ceci s'est avéré très efficace d'autant plus que nous avons pu faire les ateliers dans leur langue maternelle, l'espagnol, leur permettant ainsi une meilleure compréhension des principes fondamentaux du jeu théâtral et de notre projet de création. Ce n'est qu'après avoir organisé la troupe des jeunes Latino-américains, que nous sommes passés à l'étape de la rencontre avec des jeunes Québécois. La troupe était ainsi composée de six jeunes Latino-américains et de six jeunes Québécois.

Pour les premières rencontres nous avons préparé des activités invitant à la rencontre interculturelle. Dans un premier temps, nous souhaitons qu'ils apprennent à mieux se connaître. Nous avons par exemple demandé aux Latino-américains de construire des phrases en français qui manifesteraient leurs intérêts vis-à-vis cette rencontre. Ensuite les jeunes Québécois ont fait la même chose mais cette fois-ci en espagnol. Une autre activité très intéressante a été le jumelage de deux jeunes d'origines ethniques différentes pendant quatre rencontres. Ils devaient partager quelque chose de leur pays, de leur histoire personnelle et, à la fin de chaque atelier, le partager avec le reste

de la troupe. Ces activités, en plus de leur permettre de mieux se connaître, ont généré un intérêt personnel pour rencontrer l'autre dans toute sa dimension culturelle. Dans ces premières rencontres nous avons également mis l'emphasis sur des ateliers de sensibilisation à l'interculturalité, et nous avons présenté notre projet à la troupe. Nous avons commencé par expliquer aux jeunes en quoi consistait la méthodologie de création que nous allions emprunter, soit celle des cycles Repère³⁰.

2.1.1 La Ressource

La première étape des cycles Repère est celle de l'identification des ressources. Elle vise à déterminer une problématique créatrice autour de laquelle orienter le processus de création. De plus, la détermination d'objectifs de création individuels et collectifs est fondamental pour guider toute la démarche. Selon Lessard, nous pouvons distinguer les « ressources matérielles » et les « ressources sensibles ».

Les **ressources matérielles** sont les conditions dans lesquelles la création se fera. Par exemple, dans notre projet, nous avons commencé par déterminer: le temps dont nous disposions pour la création, le budget que nous avions ou que nous pouvions aller chercher, les espaces de répétition, les éléments de scénographie, de costumes, de maquillage, de même que le lieu de représentation, l'équipement et l'espace physique. Outre les ressources matérielles concrètes disponibles à l'université, nous pouvions compter sur les ressources que tous les participants pouvaient apporter à la création. En effet, en tant que principales ressources, et selon leurs connaissances du théâtre, les participants peuvent prendre part à la production de ressources matérielles à travers l'organisation d'équipes de production. À titre d'exemple, nous avons retenu certaines personnes qui voulaient jouer et participer à la production (affiche,

³⁰ Irène Roy, « *Cycles REPÈRE et dynamique communicationnelle* », thèse de doctorat, Québec, Université Laval, 343 p; Hélène Beauchamp et Jean-Marc Larrue. 1990. « Les cycles Repère. Entrevue avec Jacques Lessard ». *L'Annuaire théâtral*, no 8, p.131-143.

programme, scénographie, etc.). Ceci permet de mettre à profit leur potentiel individuel et d'identifier les besoins en personnes-ressources pour la réalisation du spectacle.

Ainsi, après avoir noté dans un cahier de production toutes les ressources matérielles dont nous disposions et que nous devions aller chercher, nous avons pu passer à l'identification des objectifs individuels et collectifs. Chaque participant a exprimé ses objectifs personnels dans la création, puis nous en avons discuté en groupe. Le fait de bien déterminer les objectifs individuels et collectifs est fondamental afin de mettre en place une véritable équipe de création qui établisse des relations entre les participants et avec l'écrivain scénique. Selon Jacques Lessard, ces objectifs peuvent se diviser en quatre catégories : «pour soi», «pour la finalité du spectacle», «pour le cheminement du spectacle» et «pour le fonctionnement du groupe»³¹.

Voici en résumé ceux envers lesquels nous nous sommes engagés de façon individuelle et collective :

- 1- Travailler ensemble pour pouvoir mieux connaître les différentes cultures, québécoise et latino-américaine.
- 2- Écrire une pièce qui parle de la rencontre interculturelle en vue de sensibiliser le public, étant donné qu'il s'agit d'un des problèmes auquel sont confrontés les jeunes dans les écoles de Montréal.
- 3- Jouer la pièce en français, tout en ayant la possibilité d'apprendre l'espagnol pour les jeunes Québécois, et de pratiquer le français, pour les jeunes Latino-américains.
- 4- Apprendre quelque chose de nouveau sur le théâtre.
- 5- S'amuser en faisant du théâtre.

³¹ Hélène Beauchamp et Jean-Marc Larrue, *op. cit.*, p.135.

Comme nous pouvons le constater, les deux premiers objectifs sont directement liés à notre projet de création interculturelle car les jeunes ont exprimé le désir de partager leur culture avec l'autre de même qu'avec le public. Pour le troisième objectif, nous avons proposé des activités afin que les jeunes Québécois puissent apprendre un peu d'espagnol. Nous avons par exemple fait des réchauffements à partir de danses où les jeunes Latino-américains pouvaient alors transmettre des mots et des expressions aux jeunes Québécois. Cependant, après discussion sur la langue de travail, les jeunes Latino-américains ont exprimé le désir de jouer seulement en français. En effet, il s'agissait pour eux d'une belle opportunité d'apprendre la langue étant donné que la plupart d'entre eux avaient commencé à aller à l'école en français. Pour cette raison nous avons pris l'engagement de jouer la pièce seulement en français. Les quatrième et cinquième objectifs sont liés à la pédagogie du théâtre puisqu'ils font référence au plaisir du jeu éprouvé par les comédiens. Il a ainsi fallu créer un espace ludique dans lequel les jeunes pourraient explorer leur créativité en toute sécurité et en toute liberté.

Le fait d'établir une liste d'objectifs précis avec le groupe est fondamental étant donné que dans tout processus de création ce sont les acteurs qui constituent les premières ressources sensibles. En établissant clairement ces objectifs, le groupe s'engage à réaliser un projet en commun. Ainsi après avoir déterminé les ressources matérielles de même que les objectifs du groupe, nous allons maintenant identifier les ressources sensibles et concrètes.

Les **ressources sensibles** sont pour leur part « humaines » et « concrètes ». Comme nous l'avons vu dans la section précédente, l'utilisation des ressources sensibles produit des significations et engage une vision du monde qui est organisée à travers des valeurs, lesquelles déterminent notre interprétation de la réalité. En effet, selon Jacques Lessard, la personne est la première ressource sensible. Nous incluons donc ici tous les participants à la création. C'est à partir de chaque participant que le

spectacle va s'organiser en se basant sur leur interprétation de la réalité, sur leur imaginaire, de même que sur leur sensibilité à la problématique de création³². Mais les ressources sensibles humaines ne sont pas suffisantes pour lancer le projet de création et il faut également aller chercher des ressources sensibles « concrètes » capables d'éveiller les sens et les émotions. Il peut s'agir d'un objet, d'une chanson, d'un poème, etc. Aux seules conditions qu'elles touchent les participants et qu'elles soient en relation avec les objectifs que le groupe s'est donné pour la création. Comme ces ressources «sensibles» et «concrètes» sont à la base du processus de création Repère, elles doivent donc éveiller les émotions, la créativité des participants et lancer le processus de création dans un nouveau cycle.

Pour notre projet, les premières ressources sensibles identifiées et qui sont à la base de notre création sont les valeurs culturelles. Nous avons procédé dans un premier temps par l'accumulation de ressources sensibles reliées aux valeurs culturelles exprimées par les participants. À l'aide de la grille sur les valeurs culturelles³³, chaque participant a identifié ses valeurs et sa vision du monde sur différents thèmes comme: la famille, le surnaturel, le rapport être humain/nature et le soi. Ils se sont organisés en groupes, selon leur origine ethnique, pour définir les valeurs culturelles auxquelles ils adhéraient en tant que groupe. Ainsi, nous sommes passés de la spontanéité individuelle à l'organisation collective. Ils ont discuté et déterminé leurs valeurs de même que leur vision du monde sur le sujet proposé par l'écrivain scénique. Les productions individuelles et les différences d'opinions ont été évaluées et organisées en référence aux codes, normes ou valeurs auxquels le collectif donnait un sens.

³² *Ibid.*, p. 134.

³³ Voir le chapitre I, section 1.1.3, pag. 17

À partir du thème du « soi », les participants ont identifié les valeurs culturelles suivantes :

Pour les jeunes Québécois :

- 1- Le soi réside à l'intérieur de l'individu : chaque individu a une place égale et unique dans la société.
- 2- Être jeune le plus longtemps possible est un idéal.
- 3- Les rôles des hommes et des femmes peuvent être identiques ou semblables.
- 4- La capacité de modifier des situations est importante. L'efficacité est valorisée.

Pour les jeunes Latino-américains :

- 1- Le soi est déterminé par la relation de la personne avec les autres. La fidélité, l'harmonie et l'appartenance sont importantes.
- 2- Être jeune le plus longtemps possible est un idéal.
- 3- Les rôles des hommes et des femmes peuvent être identiques ou semblables.
- 4- Le devenir est important. Se transformer, se découvrir.

Comme nous pouvons le constater, la notion d'individu et le concept de la réalisation de soi sont en opposition selon le groupe d'appartenance culturelle. Par contre sur la jeunesse et l'âge mur, et sur le rôle des hommes et des femmes, nous constatons des similitudes. Ceci nous rappelle, comme nous l'avons vu précédemment, qu'il ne faut pas classer mécaniquement les individus selon leur culture. En effet, nous avons davantage constaté des nuances plutôt que des contradictions entre les modèles individualiste et collectiviste de la personne.

2.1.2 La Partition

La « partition », c'est l'organisation dans l'ensemble de l'œuvre de toutes les ressources concrètes et sensibles proposées par les comédiens et l'écrivain scénique à travers les improvisations. En effet, après avoir identifié les ressources «concrètes et sensibles», nous pouvons passer aux improvisations. Selon Jacques Lecoq l'improvisation est «la première trace de toute écriture » car il s'agit de «faire venir à l'extérieur ce qui est à l'intérieur»³⁴. En effet, les improvisations vont nous permettre d'établir un dialogue avec l'intériorité de chaque participant. C'est d'ailleurs à partir d'un espace ludique, où le plaisir du jeu est éprouvé par les comédiens avec les ressources concrètes, que nous serons habilités à construire des partitions. Nous avons, à titre d'écrivain scénique, proposé des ressources sensibles et concrètes: un texte emprunté à Amin Maalouf qui résume notre intention générale de création, un lieu et un objet autour desquels toute la pièce allait se structurer.

1. Un texte : « C'est notre regard qui enferme souvent les autres dans leurs plus étroites appartenances et c'est notre regard aussi qui peut les libérer »³⁵.
2. Un lieu : un village.
3. Un objet : un puits.

Lessard identifie deux types de partitions : la partition exploratoire et la partition synthétique. **La partition exploratoire** c'est la préparation et la présentation des improvisations faites par les comédiens en totale liberté. Dans un environnement de confiance et de sécurité, chaque participant propose des improvisations à partir de la ressource proposée selon le thème choisi. Nous allons commencer par un éveil à la

³⁴ Cité par Hélène Beauchamp, *Le théâtre adolescent*, Montréal, Logiques, 1998, p.223.

³⁵ Amin Maalouf, *Les identités meurtrières*, Paris, Grasset, 1998, p.32.

ressource alors que chaque participant essaie de trouver des façons de l'utiliser. Les premières actions sont simples, la consigne pouvant être d'utiliser la ressource pour ce qu'elle est. Par exemple : avec un puits, je peux boire de l'eau, me reposer, me laver les pieds, etc. Après, nous avons demandé aux participants de trouver des façons d'utiliser la ressource comme s'il s'agissait d'une autre chose : par exemple ce même puits peut devenir une porte, une chaise, etc. Par la suite, les improvisations deviennent plus complexes et nous avons demandé aux participants de situer la ressource dans un espace et dans un temps déterminés, de proposer des personnages, des conflits dramatiques et finalement des histoires. Ce qui est important, c'est d'éveiller l'imaginaire des participants à travers la ressource.

La partition exploratoire est la base de tout le processus de création, c'est elle qui va donner les matériaux nécessaires pour la création. Dans cet espace ludique de totale liberté, nous allons découvrir toutes les possibilités des ressources proposées à partir du thème et des objectifs déterminés au début du processus. Cette découverte s'est faite en premier lieu, à travers une mise en relation de la ressource et de la sensibilité des artistes. D'après Irène Roy, cette mise en relation crée un langage des objets et détermine une problématique créatrice à résoudre :

Ces objets parlent d'eux-mêmes aux artistes qui les écoutent, influençant les comportements qu'ils adopteront dans leur façon de répondre au cours des interactions créatrices. Dans ce dialogue, la forme concrète impose les limites de sa composition à l'architecture sensible intérieure du regardeur. La façon de montrer à voir l'objet ainsi apprivoisé constituera la formulation de la problématique créatrice à résoudre³⁶.

En effet, c'est à partir du regard sensible des comédiens sur la ressource proposée que le processus de création trouve sa problématique créatrice. Nous pensons que c'est ce que le comédien voit à travers la ressource qui permet d'évaluer et de faire évoluer nos objectifs de création. Lorsque nous voyons avec notre sensibilité et notre intuition nous découvrons dans la ressource toutes les possibilités créatrices qu'elle cache.

³⁶ Irène Roy, « *Cycles REPÈRE et dynamique communicationnelle* », *op. cit.*, p.72.

Bien sûr, cette découverte doit ensuite passer au niveau analytique et être évaluée à la lumière de notre projet de création. C'est ainsi qu'en découvrant de nouvelles dimensions dans la ressource nous en laissons tomber d'autres ou nous les gardons pour les utiliser plus tard dans le processus. Les choix que nous faisons construisent un langage des objets et permettent la concrétisation du projet.

Lors de nos rencontres avec le groupe nous avons insisté sur l'aspect exploratoire et ludique de cette étape. Nous avons divisé la troupe en deux groupes, Québécois et Latino-américain, afin qu'ils préparent des improvisations de façon individuelle et collective. Pour chaque thème ils devaient proposer des personnages et des situations dramatiques. Les seules consignes à respecter étaient d'utiliser les ressources sensibles trouvées à l'étape antérieure et de chercher à organiser les improvisations autour des valeurs culturelles identifiées. Les valeurs qui ont été exprimées de façon collective pendant les improvisations nous auront permis d'identifier les valeurs culturelles des participants et de confirmer notre hypothèse à savoir que même si chacun a cherché individuellement ses propres valeurs, elles étaient dans la plupart des cas partagées par la majorité de leur groupe ethnique. Ceci nous permettait par ailleurs de dégager des échelles de valeurs, qui pouvaient être soit en conflit soit en harmonie. En somme, à partir de ces échelles, nous avons pu modéliser les structures profondes de notre création.

En deuxième lieu, nous avons demandé aux comédiens de travailler tous ensemble et nous avons commencé une nouvelle étape d'explorations avec nos trois mêmes ressources concrètes: une citation, un lieu et un objet. Ensuite, nous avons proposé aux comédiens de faire des explorations à partir du village en tant qu'espace pouvant contenir à la fois les valeurs culturelles identifiées, les objets, les personnages, de même que les situations dramatiques déjà improvisées. Le fait même de nommer le lieu, « un village », a déjà motivé une série d'hypothèses sur ce qui pourrait se passer. L'introduction d'un lieu déterminé dans le processus de création a en effet permis un

détachement entre le réel et l'imaginaire à travers la fiction. Les participants ont pu développer une autre perception de la réalité où les valeurs culturelles ont été dynamisées et ont pris forme de façon autonome. L'espace vide a été rempli par l'imaginaire des acteurs et par la concrétisation d'un espace fictif conduisant à la création d'un spectacle interculturel.

Au cours des explorations suivantes et pour chaque thème, de nouvelles ressources ont été proposées et d'autres ont été mises de côté. À titre d'exemple, dans le cas du thème du « soi », nous avons demandé aux comédiens de préparer une exploration à partir de trois consignes : l'action se passe dans un village que les participants doivent délimiter à l'aide d'une scénographie ; ils maintiennent les valeurs culturelles exprimées dans les premières explorations mais ils peuvent choisir les objets qu'ils trouvent importants pour cette improvisation, voire même produire d'autres ressources sensibles. Nous avons proposé un titre pour cette improvisation : « la rencontre ». Enfin, nous avons donné comme dernière consigne le fait que les personnages principaux devaient être un couple issu de différentes origines culturelles.

Le titre « la rencontre » et la détermination d'un lieu « un village » auront donc permis que les ressources sensibles soient reliées entre elles dans des situations dramatiques où les valeurs culturelles sont au centre des improvisations. Par exemple, l'une des improvisations mettait davantage l'accent sur les problèmes de communication. Il était question d'un couple, composé de deux jeunes d'origines culturelles différentes : ils venaient de se rencontrer, ils essayaient de communiquer, ils parlaient la même langue, mais les mots n'avaient pas la même signification puisque la charge culturelle des mots ne permettait pas une vraie communication. Par contre, une autre improvisation mettait plutôt l'emphasis sur les idéaux et la volonté de changement. Cette improvisation présentait deux jeunes qui, dans un jeu très dynamique et juvénile, rêvaient d'un monde meilleur et des façons de résoudre le

conflit qui sévissait dans le village depuis de nombreuses années entre deux communautés culturelles. Ces improvisations furent très intéressantes pour notre création puisqu'elles nous ont permis de dynamiser les valeurs dans des situations dramatiques diverses. Mais ce ne sera qu'au moment de la partition synthétique que la pièce trouvera sa véritable forme.

Selon Irène Roy **la partition synthétique** est « le résultat des synthèses partielles qui deviennent de plus en plus complexes jusqu'à la composition finale du spectacle »³⁷. Effectivement, il est nécessaire de commencer par des improvisations où les comédiens, avec l'écrivain scénique, vont faire des choix à partir d'une évaluation collective des ressources proposées. Dans ce premier collage de ressources, il sera possible de découvrir des personnages, des situations dramatiques, des espaces, des textes, etc. Ensuite, cette partition devient ressource pour de nouvelles explorations jusqu'à arriver à une partition synthétique plus structurée pour la représentation finale.

Lorsque nous faisons des choix, nous structurons des hypothèses pour orienter l'histoire du spectacle. Ces choix vont être guidés par ce que chaque créateur voit, à travers la ressource, dans le cadre de la problématique créatrice proposée. À mesure que nous faisons des choix nous découvrons des relations entre les ressources et nous explorons de nouvelles possibilités. Les premières synthèses ou « collages » vont continuer à évoluer et nous allons nous écarter de certaines hypothèses pour adhérer à d'autres dans le cadre de notre projet de création.

En bout de ligne, la responsabilité revient à l'écrivain scénique de proposer et de déterminer un espace dramatique, construit à partir de la fable de la pièce. Il doit structurer le spectacle à partir d'une histoire et d'un parcours des événements qui vont

³⁷ *Ibid.*, p. 20.

permettre l'évolution des personnages et du spectacle final. Bien sûr, ceci ne peut être possible que dans la mesure où chaque participant collabore à la création. Ces derniers, qui ont exploré et acquis une connaissance des ressources et de la problématique créatrice, vont aussi participer à l'évaluation par leurs commentaires et leurs questions qui vont servir de rétroaction pour l'écrivain scénique. Mais c'est surtout à travers les propositions, qui se font lors des improvisations, que les comédiens vont avoir un rôle déterminant dans tout le processus de création. Sans leur coopération à travers leur engagement et leur imagination nous ne pourrions pas découvrir les matériaux sensibles pour la création.

Par matériaux sensibles nous entendrons toutes les propositions de ressources concrètes et sensibles qui, d'un côté, vont encadrer la création et de l'autre, guider son évolution. Ici, c'est à l'écrivain scénique, auteur et metteur en scène, que revient la responsabilité finale de faire des choix pour formuler le sujet de la pièce, pour structurer la fable de même que pour organiser l'intrigue, ses événements, ses nœuds, ses résolutions et les actions physiques qui la construisent³⁸. L'écrivain scénique ne figure pas dans la méthode de création des cycles Repère mais Irène Roy reconnaît la fonction du metteur en scène/animateur. Nous avons choisi d'assurer cette fonction pour mener notre projet de création à terme. Les participants l'ont accepté, et cela n'a pas nui à leur participation ; nous avons continué de valoriser une approche collective de la création mais en utilisant des ressources additionnelles d'inspiration stanislavskienne et tirées de la modélisation. Pour ce faire, l'écrivain scénique modélise d'une part l'axe horizontal, appelé aussi syntagme ou événements racontés, et d'autre part l'axe vertical, appelé également paradigme ou thèmes abordés³⁹. Ainsi, au moment de la partition synthétique, l'écrivain scénique se situe au centre de ces deux axes pour structurer le spectacle.

³⁸ Patrice Pavis, *L'analyse des spectacles*, Paris : Nathan, 1996, p.234.

³⁹ Patrice Pavis, *Le théâtre contemporain, analyse des textes de Sarraute à Vinaver*, Paris, Éditions Nathan, 2002, p. 14.

Après avoir accumulé les matériaux sensibles, l'écrivain scénique peut commencer à formuler des hypothèses en vue de construire le sujet de la création. Rendu à ce stade, nous avons donc écrit le sujet de la pièce, nous l'avons discuté avec la troupe et analysé à partir de nos objectifs de création. Le sujet était le suivant :

Déterminée à respecter la dernière volonté de son père, Esperanza entreprend une longue route vers son village natal : Taraca. Dans l'espoir de retrouver sa mère qu'elle n'a jamais connue, elle y rencontrera plutôt son histoire, ses origines. L'histoire de Taraca est celle de la rencontre entre deux peuples, forcés de vivre ensemble pour survivre alors que toute la région est frappée par une période de grande sécheresse.

En plus du sujet de la pièce, nous avons exposé oralement la fable du spectacle en faisant attention de ne pas donner de détails inutiles. Notre objectif était plutôt de motiver l'imaginaire des participants à travers une histoire qui allait évoluer lors des répétitions. Ceci étant, nous nous sommes inspirés des thèmes que nous avons discuté dans l'étape des explorations pour nous mener à la construction, sur scène, de l'intrigue de la pièce et de la fable.

C'est ainsi que nous avons commencé une nouvelle période de répétitions. Nous avons décidé de continuer à travailler de la même façon que lors des partitions exploratoires. Pour chaque thème tel que la famille, le surnaturel, le rapport être humain/nature et le soi, nous avons déterminé le titre, le lieu et la scénographie des improvisations. Ici nous avons ajouté le modèle stanislavskien d'analyse du texte. C'est à partir de ce que Constantin Stanislavsky appelle les «circonstances données», que le sujet de la pièce va évoluer pour nous permettre la structuration de tout le spectacle. Par «circonstances données» nous comprenons la fable, les faits, le temps, l'espace de l'action, les conditions de vie, notre conception de la mise en scène et tout ce que les comédiens ont besoin de savoir pour structurer l'action dramatique⁴⁰. Bien

⁴⁰ Nous traduisons de l'espagnol. Dans Maria Osipovna Knébel, *El ultimo Stanislavsky*, [Le dernier Stanislavsky]. Trad. du Russe par Jorge Saura. Caracas: Editorial Fundamentos Venezuela, 2003, p. 29.

sûr, ces circonstances données étaient orientées de façon à faire évoluer le sujet déjà déterminé. Nous avons donc travaillé chaque thème selon le sujet de la pièce et nous avons organisé la fable scène par scène jusqu'à la dernière. Pour chaque scène, nous avons établi la distribution des personnages, préparé les conditions données et évalué les propositions faites à la fin de chaque improvisation.

Ainsi, pour reprendre le thème du soi comme exemple du processus de création, nous avons donné aux deux jeunes choisis pour jouer les personnages principaux les consignes suivantes inspirées des partitions exploratoires antérieures:

- 1- L'espace de jeu devait être la place centrale du village.
- 2- Le titre de la scène allait être « la rencontre »
- 3- Ils devaient utiliser le puits comme symbole de la division et de la désunion du village.
- 4- Ils allaient jouer les rôles de deux jeunes d'origines culturelles différentes.
- 5- Le jeune homme allait être un poète amoureux de la jeune femme. Le jeune homme n'ayant pas dormi de la nuit devenait fou d'elle. Dans le cas de la jeune femme, elle venait tous les matins chercher de l'eau au puits. Elle avait déjà remarqué le jeune homme au village, mais ils ne s'étaient jamais parlé.
- 6- L'objectif allait être d'utiliser les valeurs culturelles du soi en harmonie pour permettre la rencontre, et d'utiliser les valeurs en conflit pour générer le choc culturel.

Après chaque improvisation nous faisons l'évaluation des propositions de façon collective. Puis, en tant qu'écrivain scénique, nous faisons des choix en vue des prochaines répétitions par rapport à la problématique créatrice déterminée. Et ce, en prenant toujours en considération les commentaires faits par les participants lors des répétitions.

Après avoir déterminé les valeurs culturelles qui allaient se dynamiser dans la création nous sommes passés à la construction d'un espace dramatique ; « l'espace dont parle le texte, espace abstrait et que le lecteur ou le spectateur doit construire par l'imagination »⁴¹. Cet espace dramatique est un espace intermédiaire entre les acteurs-participants et leurs valeurs culturelles. C'est un espace où les cultures peuvent être activées, exprimées, mises en scène et transformées dans la modélisation d'un spectacle théâtral.

La création d'un espace dramatique est possible grâce à la proposition des circonstances données. Celles-ci ont permis aux comédiens de construire l'action dramatique de leurs personnages. Les comédiens ont commencé par donner un sens aux circonstances données en organisant les ressources sensibles à travers une histoire. L'improvisation planifiée à l'avance a été la clé de cette construction. En effet, avant chaque improvisation les comédiens avaient le temps nécessaire pour la préparer. Ils devaient déterminer l'histoire, les éléments déclencheurs du conflit, les objectifs et les actions de chaque personnage.

Les résultats des improvisations se sont avérés très efficaces. En effet, dans la plupart des cas, les comédiens sont non seulement arrivés à soumettre des propositions concrètes au niveau de l'histoire mais aussi à construire leurs personnages. L'évaluation, que nous faisons de façon collective après chaque improvisation, aura par ailleurs permis aux comédiens de mieux comprendre les éléments de la dramaturgie et de véritablement s'approprier le spectacle. Par contre nous avons également noté que plus les répétitions avançaient, plus le fait de ne pas avoir de texte écrit à partir duquel travailler risquait d'insécuriser des comédiens possédant peu d'expérience en théâtre. Pour cette raison, nous avons décidé à cette étape de proposer un texte écrit à la troupe, texte écrit à partir des improvisations synthétiques.

⁴¹ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, op.cit., p. 146.

La remise du texte aura donné plus d'assurance aux jeunes comédiens puisqu'ils avaient désormais des paroles concrètes à partir desquelles travailler. C'est ainsi que les répétitions ont continué. À chaque scène nous discutons du texte et nous l'analysions selon les principes de dramaturgie décrits plus haut. Nous avons par ailleurs demandé aux comédiens d'apprendre le texte tout en le questionnant dans l'action concrète de la scène. Nous leurs avons demandé de s'inspirer de la connaissance qu'ils avaient du projet de création, des thèmes et des propositions faites lors des partitions synthétiques. Ceci générait des discussions avant chaque répétition : les comédiens exprimaient leurs doutes et nous donnions des consignes pour explorer le texte et vérifier si cela concordait dans le feu de la scène. Une fois l'improvisation faite, une nouvelle discussion surgissait suite à laquelle l'écrivain scénique pouvait effectuer une évaluation de chacune des propositions. Il faisait en outre les corrections nécessaires au texte de même qu'aux propositions scéniques suggérées par les comédiens. L'espace scénique était toujours le point de départ de l'action dramatique et c'était à partir de celle-ci que nous évaluions le texte, qui en soi était en constante évolution. C'est donc en tant qu'écrivain scénique, après l'évaluation du texte scène par scène, que nous soumettions à la troupe un texte écrit et que nous annoncions à la troupe nos choix de mise en scène.

C'est à cette étape que nous avons débuté la mise en scène du spectacle, c'est-à-dire l'organisation finale de la scénographie, de l'utilisation de l'espace, de l'éclairage, de la musique et du jeu des acteurs. Les choix de l'écrivain scénique se font de façon naturelle dans le processus de création et ce, bien que ceux-ci ne soient connus des comédiens qu'à la fin du processus d'analyse. Ainsi, c'est au moment des évaluations que l'écrivain scénique peut éclairer ses choix grâce à tout le travail de création et d'analyse mené jusqu'ici dans le concret de la scène.

2.1.3 L'Évaluation

L'étape de l'évaluation est présente dans l'ensemble du processus de création. Cette étape consiste à faire l'évaluation, à partir des objectifs de notre projet de création, des ressources sensibles et concrètes répertoriées jusqu'ici, puis au besoin d'en produire de nouvelles ou au contraire d'en éliminer. À titre d'exemple, dans notre création c'est lors des partitions exploratoires que nous avons trouvé le village comme espace pouvant exprimer le mieux les valeurs culturelles des participants. Mais avant de choisir « le village » comme espace concret où allait se dérouler l'action, nous en avons considéré également deux autres : une île et une ville en ruines. Bien que chaque espace éveillait chez les comédiens des images, des personnages et des conflits dramatiques possibles, c'est à partir du lieu, « un village » et de sa délimitation scénographique, que nous avons décidé d'élaborer des hypothèses de création et choisi de construire un espace dramatique à travers un texte scénique. Mais il y a eu une autre ressource sensible qui nous aura permis d'organiser les valeurs culturelles dans un espace dramatique et ce fût la citation de Amin Maalouf qui résumait bien l'intention de notre création : « c'est notre regard qui enferme souvent les autres dans leurs plus étroites appartenances et c'est notre regard aussi qui peut les libérer »⁴². C'est en effet en partant de cette note que nous avons décidé d'orienter la modélisation du spectacle.

Nous nous sommes inspiré de la définition de la modélisation, donnée par Jean-Louis Le Moigne, pour notre projet de création. La modélisation c'est à la fois : (1) l'action d'élaborer et de construire de façon intentionnelle un spectacle théâtral susceptible de rendre intelligible notre problématique de création et ; (2) d'amplifier le raisonnement des acteurs et de l'écrivain scénique en projetant une intervention

⁴² Amin Maalouf, *op.cit.*, p.32.

délibérée au sein du processus de création⁴³. L'écrivain scénique propose un « espace dramatique » permettant d'exprimer, selon la problématique de création, ce que les comédiens voient à travers les ressources à partir de leur propre sensibilité. Il doit créer des liens et faire des choix qui permettent la construction d'une structure capable de soutenir la vision des comédiens et la sienne. C'est donc grâce aux improvisations synthétiques que l'écrivain scénique met en place une stratégie de création capable d'exprimer son point de vue et de modéliser un spectacle final.

En tant que responsable final du projet et grâce à ses recherches, l'écrivain scénique est déjà sensible à la problématique de création. Il doit ainsi passer à la conception, de même qu'à la construction, du spectacle dès lors que les comédiens développent leur sensibilité à travers les ressources et qu'il a pris conscience de la façon dont ils interprètent la problématique créatrice. Par ailleurs, si au début du processus de création nous pouvons constater que les premières propositions faites dans les explorations sont plus intuitives, lors des explorations synthétiques elles sont davantage analytiques. C'est ainsi que l'écrivain scénique arrive à proposer un espace dramatique à partir duquel construire une histoire dramatique. Cette proposition n'est pas involontaire, elle se fait au moment où l'écrivain scénique a déjà en tête la structure de ce que Umberto Eco appelle « un monde possible »⁴⁴. C'est-à-dire la proposition d'une fable, des personnages, de l'action scénique, d'une esthétique et de tout ce qui à travers la fiction peut nous permettre de créer un espace dramatique.

La construction d'un espace dramatique est par conséquent le produit de ces choix et d'une évolution constante des matériaux découverts dans la phase d'exploration, qui se sont organisés et maintenus dans les explorations synthétiques. Cependant, il faut

⁴³ Jean-Louis Le Moigne, *La modélisation des systèmes complexes*, Dunod, Paris, 1999, p.5.

⁴⁴ Umberto Eco, *Lector in fabula*, Trad. de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, Bernard Grasset, 1985, p. 168.

préciser que selon Bakhtine, la forme artistique est une manifestation de la relation que possède l'artiste avec son environnement et ses connaissances⁴⁵. Ainsi, même si les valeurs culturelles ont été identifiées à partir de l'interprétation que les comédiens avaient de la réalité, l'écrivain scénique est libre d'effectuer ses choix en fonction du projet de création. En effet, il peut composer la pièce comme un acte individuel à travers lequel il organise le contenu et les matériaux de création dans une forme qui soit la manifestation concrète de son art. Il doit évaluer ces deux matériaux, qui correspondent au principe de réalité, et chercher à les organiser à travers ses propres valeurs. Donc, l'écrivain scénique évalue les connaissances, qu'il unifie de façon concrète et intuitive à travers sa propre individualité, et celles des autres créateurs pour construire le spectacle final.

2.1.4 La Représentation

La représentation est le produit final du processus de création qui est concrétisé à travers le texte scénique. Celui-ci est construit par l'ensemble des langages de la scène : la parole, la musique, les vêtements, le décor, la lumière, etc., et il résume la vision de l'écrivain scénique et celle des autres créateurs. Ainsi la représentation est la mise en relation entre le texte scénique et le public qui reçoit le spectacle à travers sa propre sensibilité et ses propres compétences cognitives⁴⁶. Selon Jacques Lessard, la représentation «est un but ultime mais qui n'est pas définitif» puisque si le spectacle n'offre pas les résultats attendus, l'écrivain scénique et la troupe peuvent décider de faire des changements et de remodeler au besoin la structure du spectacle⁴⁷.

⁴⁵ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Trad. du Russe par Daria Olivier, Paris, Éditions Gallimard, 1978, p. 47.

⁴⁶ Patrice Pavis, *L'analyse des spectacles*, op. cit. p.233.

⁴⁷ Hélène Beauchamp et Jean-Marc Larrue. op. cit. p.143.

Par contre, nous trouvons important de signaler qu'au moment où l'écrivain scénique définit une stratégie de création, il n'a pas formulé seulement des hypothèses autour « d'un monde possible » et de la participation des créateurs dans le spectacle, il a aussi émis des hypothèses pour un « spectateur modèle »⁴⁸ capable de coopérer à l'actualisation du spectacle à travers le monde créé par la fiction théâtrale, les circonstances données, les personnages et l'action scénique que construit l'espace dramatique. Le choix de remodelage peut en outre les amener à reprendre le spectacle comme une ressource sensible qui déclenchera un autre processus de création et un nouveau spectacle. Ce dernier cycle est difficile à analyser étant donné qu'il demande la participation des créateurs et du public.

Dans notre processus interculturel de création, nous sommes arrivés à la représentation après avoir choisi des ressources sensibles autour d'un sujet : par exemple « le soi ». Ensuite nous sommes passés aux improvisations exploratoires dans un espace ludique. Enfin, c'est à partir de la réflexion amorcée à l'aide des grilles sur les valeurs culturelles présentées plus haut et de la citation, qui a guidé notre projet de création, que nous avons fait l'évaluation des matériaux de création proposés. Comme nous l'avons dit plus haut, c'est à partir de ces hypothèses que l'écrivain scénique va proposer un espace final et une fable (espace dramatique) qui permettra de modéliser une structure dramatique dans laquelle le spectacle va s'organiser. En effet, c'est grâce à la modélisation d'une structure dramatique que nous pouvons dynamiser les ressources sensibles et leurs valeurs culturelles pour la création d'un spectacle interculturel. Pour ce faire, nous avons proposé des circonstances données, dans un espace et une scénographie déterminés, avec des actions, des personnages et des conflits dramatiques. Cette structure dramatique permet de générer un espace intermédiaire entre les individus participants, chacun étant porteur de valeurs culturelles, et la création d'un spectacle théâtral.

⁴⁸ Umberto Eco. *op.cit.* p.233.

La méthode des cycles Repère nous aura permis d'identifier les ressources nécessaires à notre projet, d'écrire les partitions exploratoires et synthétiques à partir des improvisations des participants et d'évaluer les matériaux ainsi réunis. Cependant, et en vue de la représentation, nous avons dû faire appel à de nouvelles ressources pour notre travail d'écrivain scénique, soit le mode d'analyse par les « circonstances données » et le mode de structuration des données par modélisation.

Si l'approche par les cycles Repère convient bien aux acteurs créateurs, elle demande à être complétée par d'autres modes d'approches pour les écrivains scéniques.

CHAPITRE III

VERS UN ESPACE INTERCULTUREL DE CRÉATION AU THÉÂTRE

Nous allons maintenant analyser des éléments de la représentation qui vont nous permettre de constater comment un spectacle interculturel a été modélisé à travers le processus de création des cycles Repère. En effet notre hypothèse est qu'il est possible de créer un espace interculturel de création au théâtre en utilisant le processus de création Repère. La scène choisie pour mener notre démonstration et qui résume probablement le mieux notre projet de création est « la rencontre », scène tirée de notre création interculturelle *Taraca*. Dans cette scène le sujet est « le soi » et les valeurs culturelles que nous avons identifiées plus haut sont à la base du processus de création. Nous avons procédé par l'accumulation des valeurs en conflit ainsi que des valeurs en harmonie que nous avons ensuite reliées par l'entremise de la fable.

À titre d'exemple, pour illustrer les valeurs de la jeunesse, un poème a été proposé par un des participants et a été retenu comme ressource pour la création de la scène de la rencontre, qui parle de la jeunesse et de son désir de transformer le monde. Le poème mettait en évidence la rencontre entre les valeurs associées aux idéaux de rester jeune le plus longtemps possible par opposition à la sagesse de l'âge mûr. Cette opposition se manifeste dans le but de transformer leur réalité, de ne pas continuer à répéter ce que leurs aînés ont pu faire auparavant. Dans un autre moment, à la fin de la scène, la rupture entre les deux jeunes amants, Treffie et Dalila, survient parce qu'ils ont tous deux des visions et des conceptions différentes de leur rôle dans la société. En ce qui concerne Treffie, il occupe une place précise dans son groupe et pour lui la fidélité et le besoin d'être en harmonie avec son groupe sont importants. Par contre, Dalila croit à son indépendance et à son égalité face au groupe. Ceci mène

au choc culturel entre les deux jeunes amants. Le moment de la rencontre et celui de la rupture sont deux exemples de la façon dont les valeurs, autour de la notion d'individu, ont pu être identifiées et dynamisées dans la création.

Ainsi les matériaux identifiés, c'est-à-dire les valeurs culturelles et d'autres ressources concrètes et sensibles comme un poème, un sac à dos, un puits, etc., ont été reliées dans une fable. Celle-ci a été structurée grâce à la proposition d'un espace scénique déterminé par une scénographie et par le titre de la scène qui joue un rôle organisateur de l'espace et du temps dans la fiction. Dans cet exemple, nous avons un espace scénique, le village de « Taraca », qui est un lieu indéterminé dans le temps et dans l'espace. Il est délimité par une scénographie symbolique plutôt que réaliste dans laquelle les comédiens occupent la place principale. Ce sont eux qui vont lui donner toute sa signification à travers leur gestuelle, leurs paroles et leurs actions. C'est un lieu qui garde les souvenirs d'un passé rempli d'une haine destructrice, produit de l'incompréhension, des préjugés et du choc des valeurs. Mais d'un autre côté, il s'agit aussi d'un lieu plein d'amour, capable de nous amener à dépasser les différences entre les vieux préjugés, l'ignorance et la peur. Le village constitue ainsi un lieu, présenté comme symbole d'un monde de plus en plus mondialisé, où s'aimer et partager est l'unique façon d'évoluer pour aller de l'avant.

C'est précisément dans cet espace que la scène de « la rencontre » se déroule et prend toute sa dimension. Nous croyons que cette scène résume très bien la valeur symbolique de cet espace dramatique que nous venons de décrire, et qui est récréée par la fiction de l'action dramatique. En effet le titre « la rencontre » motive l'action dramatique qui doit se faire dans un temps et dans un espace déterminé. Cette rencontre est possible grâce à l'amour et à la possibilité de partager une même vision du monde à travers les valeurs culturelles. Par contre, si la rencontre est une action positive, la « non-rencontre », la séparation, est une action négative qui est le produit de valeurs différentes générant l'incompréhension et la peur d'aller vers l'autre. En

conclusion nous pouvons constater que dans « la rencontre » versus « la non-rencontre », les valeurs culturelles servent à générer et à manifester le conflit dramatique dans la scène.

Nous venons de voir comment les valeurs culturelles se sont dynamisées dans la scène de « la rencontre » que nous avons choisie à titre d'exemple. Spécifions que nous avons procédé de la même façon avec toutes les valeurs culturelles que nous avons identifiées, retenues et organisées dans la structure dramatique de Taraca. Nous avons décidé de décrire notre processus de création à partir d'une scène parce que cet exemple nous permet de comprendre comment les cycles Repère nous ont amenés à générer un espace interculturel de création au théâtre. Cet espace de création s'est construit de l'individuel au collectif dans le processus de création. Il est le résultat d'un système complexe de relations et de liens qui s'établissent entre les participants. Le spectacle se construit donc non seulement à partir des caractéristiques de l'espace et de la scénographie, mais également grâce à l'imaginaire de chaque participant. Ce faisant, les valeurs culturelles et les visions du monde de chacun viennent investir l'espace de création et peuvent se refléter à travers les personnages, les situations et les histoires qui composeront le spectacle final. C'est ainsi que nous présentons la scène « La rencontre ».

3.1 LA RENCONTRE

La scène s'illumine et on voit Treffie, assis à côté du puits, qui est en train d'écrire et de lire un poème. Dalila entre, de cour à jardin. Elle vient puiser de l'eau au puits. Elles s'approche du puits, en écoutant le poème, puis, marque sa présence en faisant du bruit. Treffie offre son aide mais Dalila refuse.

TREFFIE

Quinze ans

Quinze ans, déjà on quitte un peu l'enfance,
Ou, du moins, on le croit!

On se prend pour «quelqu'un»

On aime critiquer, s'opposer à outrance.

On veut tout démolir et créer à la fois.

On aime furieusement...

(poème de Catherine dans L'adolescence en poésie. Ed. Gallimard)

(Treffie l'interpelle) Mademoiselle! Vous aimez la poésie?

DALILA

Oui, bien sûr.

TREFFIE

Vous voulez entendre un poème?

DALILA

Oui, je veux bien.

TREFFIE

Assoyez-vous.

Dalila s'assoit, pose son seau, prête à écouter. Treffie récite son poème. Lorsqu'il termine, elle l'applaudit.

Quinze ans

Quinze ans, déjà on quitte un peu l'enfance,
 Ou, du moins, on le croit!
 On se prend pour «quelqu'un»
 On aime critiquer, s'opposer à outrance.
 On veut tout démolir et créer à la fois.
 On aime furieusement...

Sans nuance, sans remords,
 Puis tout à coup, on n'aime plus.
 On regrette de vivre et on souhaite la mort.
 (poème de Catherine dans L'adolescence en poésie. Ed. Gallimard)

C'est là que je suis rendu.

DALILA

Bravo! C'était vraiment bien!

TREFFIE

C'est sérieux? Ça vous a plu?

DALILA

Si ça m'a plu? C'est certain! Je trouve que tes mots sont recherchés. On voit que tu y as mis du tien... quand tu parles de la jeunesse, quand tu dis qu'on aime critiquer et s'opposer à outrance, tu as tout à fait raison! C'est exactement ce que je ressens. C'est comme si personne d'autre nous comprenait.

TREFFIE

Oui, les adultes sont bornés... Ils n'acceptent pas le changement... mais il faut changer les choses et c'est à nous de le faire.

DALILA

Les adultes prennent un vilain plaisir à tout compliquer. Par exemple ce puits? C'est la cause de toutes les discordes entre les tarakiens et les cartiens.

TREFFIE

Et pourtant ça pourrait être si simple. Un puits, deux peuples; au lieu d'en faire l'objet de la haine nous pourrions faire en sorte qu'il devienne un espace de communication.

DALILA

Oui! Un lieu de rencontre où l'on s'entraiderait...

TREFFIE

Où l'on partagerait.

DALILA

Avec le partage viendrait l'apaisement des tensions.

TREFFIE

Les jugements feraient place à l'ouverture, à la connaissance.

DALILA

À l'amour!

TREFFIE

Oui à l'amour...

DALILA

(En coupant le rythme) Ça t'a pris du temps à l'écrire?

TREFFIE

Oui, j'y ai mis toute la nuit!

DALILA

Ça a porté fruit on dirait!... Prends-tu toujours le temps de bien faire les choses comme ça? Je veux dire... Tu t'appliques toujours comme ça?

TREFFIE

Oui, je pense que si l'on fait quelque chose, il faut le faire en profondeur.

DALILA

Et tu es « profond » comme ça dans tout?... même avec les femmes?

TREFFIE

(Véritablement gêné, il se met à bafouiller) Oui, mais non, euh... ça dépend de la femme en question... si elle en vaut la peine ou non.

DALILA

Ah! Et elle est comment la femme qui en vaut la peine pour toi? S'il y en a une bien sûr!

TREFFIE

Oh oui, c'est certain que cette fille-là existe. Elle est si belle. Elle a un sourire extraordinaire qui fait rêver. C'est une femme qui n'a pas froid aux yeux. C'est à la fois un caractère fort et une douce sensualité. La puissance de l'inaccessibilité...

DALILA

Et c'est bien pour elle que tu écris non?

TREFFIE

Peut-être bien.

DALILA

Souvent, je t'ai vu écrire au village, tu avais l'air tellement loin dans tes pensées, que je n'ai jamais osé te déranger.

TREFFIE

Moi aussi je t'ai vue mais je n'ai pas eu le courage de t'aborder parce que je ne savais pas comment tu allais réagir étant donné que je suis cartien et que tu es...

DALILA

...tarakienne. Mais t'aurais dû le faire avant!

TREFFIE

Et toi aussi!

DALILA

C'est vrai... mais moi aussi j'étais gênée.

Court silence.

DALILA

(Changeant de sujet) Tu écris beaucoup de poésie?

TREFFIE

Oui, j'ai presque terminé mon recueil déjà.

DALILA

Intéressant! Je peux voir?

TREFFIE

(Catégorique) Non! Ça c'est personnel!

DALILA

Ouais bon ça va... je comprends...

Par surprise, Dalila lui prend son recueil et s'enfuit à la course.

TREFFIE

Hey! Ho! Rends-moi ça tout de suite! C'est personnel! Tu ne peux pas le lire!

DALILA

Ah tu penses!

Elle se met alors à feuilleter le document.

TREFFIE

Allez, ça suffit! C'est à moi!

DALILA

*(Elle lit). Dalila ô! (Elle s'arrête). Hey mais c'est sur moi que tu écris?
Elle recommence sa lecture, en regardant parfois Treffie.*

Belle du printemps
La couleur feu de tes cheveux qui illumine
Ta peau claire remplie de tison de feux,
Ne fait qu'attiser l'amour en moi.
(collectif des participants)

TREFFIE

(Coupant la parole à Dalila) Redonne-moi ça immédiatement! Sinon tu vas voir ce qui t'attend!

DALILA

Elle s'amuse, en continuant sa lecture.

Je ne sais quoi dire devant ta beauté infinie
Mon cœur respire l'amour. Un amour si grand
Que je ne serais capable de te l'avouer un jour...
Quand à chaque matin je te regarde puiser l'eau, je...
(collectif de participants)

(En coupant)... Quoi! Tu m'espionnes! C'est bien vous ça les cartiens, tous des lâches! Au lieu de parler, vous vous cachez!

TREFFIE

Nous, lâches? Non! C'est vous qui êtes que des égoïstes! Vous avez de l'eau en abondance et vous ne voulez pas la partager.

DALILA

Ce n'est pas nous qui ne voulons pas la partager, c'est vous qui ne voulez pas vous adapter à notre façon de fonctionner! Nous étions là bien avant vous alors c'est à vous de vous soumettre à nos règles.

TREFFIE

Bon ça suffit! Je ne veux pas parler de ce sujet-là avec toi ! Je veux mon cahier, c'est tout ce qui m'intéresse. *(Il tente de reprendre le cahier).*

DALILA

Ton cahier? Tient! On pourrait dire que c'est le mien aussi non?

TREFFIE

Ben non!

DALILA

Tu écris sur moi alors c'est aussi à moi!

Dalila se met à courir autour du puits et Treffie la pourchasse. Il aperçoit alors le seau de Dalila. Il le saisit puis arrête aussitôt la course.

DALILA

Ah! Non! Pas mon seau par exemple... c'est pas juste!

TREFFIE

Si c'est bon pour un, c'est bon pour l'autre, non?

DALILA

(Souriant). Bon, ok! Je te redonne ton cahier mais à condition que tu me redonnes mon seau.

TREFFIE

C'est d'accord.

S'en suit un jeu d'échanges où chacun, tour à tour, tente de déjouer l'autre en feignant de lui remettre l'objet en question.

DALILA

Proposition : Tu mets le seau par terre et moi je fais la même chose avec ton cahier. À trois, chacun reprend ce qui lui appartient.

TREFFIE

OK. J'ai confiance en toi hein!

Jeu d'échange manqué. Les deux se retrouvent dans les bras l'un de l'autre, enlacés au sol. Treffie et Dalila font l'amour. Chorégraphie.

DALILA

Faut jamais faire confiance à une femme! Tu ne le savais pas?

TREFFIE

Oui, mais avec vous les femmes, c'est difficile... Vous n'avez qu'à nous séduire et puis on devient tout sensible et faible devant vous, prêt à tout pour vous! C'est la passion, rien d'autre!

DALILA

Pauvre petit, victime des femmes! Mais tu sais, ce n'est pas de faiblesses qu'on a besoin, c'est de la force que l'on a envie!

La chorégraphie se termine. Ils finissent enlacés dans les bras l'un de l'autre, au sol.

TREFFIE

Je t'aime.

DALILA

Tu m'aimes? Mais tu ne me connais même pas!

TREFFIE

Oui je te connais, et plus que tu ne peux l'imaginer. *(Dalila sourit)*. C'est vrai, je suis sérieux. Je t'ai tellement observée, surtout ces derniers temps... je pourrais te dire que tu es la femme de ma vie. Je t'aime.

DALILA

C'est bon à entendre ce que tu me dis, moi aussi j'aimerais pouvoir te dire que je t'aime mais les choses ne sont pas aussi simples que ça ! Arrêtes-toi de rêver! Descends de ton nuage! Il y a tant d'obstacles qui nous séparent. Regarde la réalité en face. Regarde les choses comme elles sont et non comme tu voudrais qu'elles soient.

TREFFIE

Mais quelle réalité? Ma seule réalité, c'est toi.

DALILA

Non, je vais t'expliquer moi c'est quoi la réalité. Toi et moi, on n'est pas de la même origine. Même toi tu l'as dit tout à l'heure. Tu es un cartien et je suis tarakienne. Nous n'avons pas été élevés de la même manière. Nos familles n'arriveront jamais à s'entendre. Alors quand tu dis que je suis la femme de ta vie et bien tu ne sais pas de quoi tu parles!

TREFFIE

Qu'est-ce que tu considères qui est le plus important? Ce que je suis et ce que je ressens pour toi ou les tensions ridicules entre les gens du village?

DALILA

C'est clair que ce que nous sentons l'un pour l'autre est le plus important, mais nous ne sommes pas seuls au monde et nous n'avons pas la liberté de décider nous-même, de ce que nous voulons.

TREFFIE

Oui, nous l'avons et c'est toi que j'aime.

DALILA

Ah, oui! Tu m'aimes? Et qu'est-ce qui se passerait si tu disais à ta famille ce que tu veux vraiment.

TREFFIE

(Doutant) Rien... Ils l'accepteraient...

DALILA

Vraiment! Ta famille accepterait que tu te maries avec une tarakienne, que nous vivions ensemble et bâtissions une famille.

TREFFIE

Peut-être pas au début... mais avec le temps, je suis sûr qu'ils finiront par comprendre.

DALILA

Avec le temps? Tu es en train de rêver!

TREFFIE

Tu verras, tout va s'arranger. Mais, je te propose pour l'instant que nous gardions ça secret.

DALILA

Tu me demandes de mentir!

TREFFIE

Non... pas mentir, mais seulement de ne rien dire pour le moment.

DALILA

Le village est petit, tout le monde se connaît, tout finira par se savoir.

TREFFIE

(Déçu) Oui, peut-être que c'est vrai, peut-être que tu as raison en fin de compte, c'est possible que ce ne soit pas une bonne idée. Comme tu dis, je suis d'abord et avant tout un cartien et je ne peux pas trahir ma famille. *(À Dalila)* Tu penses que c'est mieux que tout se termine ici?

DALILA

Oui... C'est mieux que tu t'en ailles, les gens ne tarderont pas à arriver.

Treffie sort.

Dalila reste au centre de la scène, face au public. La lumière s'éteint sur le village et s'allume sur la scène suivante.

Notre projet de création, illustré par cette scène de « la rencontre », repose sur l'existence de plusieurs espaces interculturels, d'espaces où les valeurs se rencontrent, s'harmonisent ou entrent en conflit. Ces espaces nous permettent de passer de l'interprétation que chaque participant a de la réalité vers un espace imaginaire ou dramatique. Notre expérimentation, à travers la création de la pièce de théâtre *Taraca*, nous a permis de constater que cet espace imaginaire se construit sous deux aspects. D'un côté, cet espace s'établit dans une relation de ressemblance entre les valeurs auxquelles les groupes culturels adhèrent et celles retenues et dynamisées dans la création. L'espace imaginaire du théâtre devient ainsi un miroir des cultures exprimées dans la création. D'un autre côté, spécifions que cette relation ne s'établit pas de façon symétrique entre les valeurs culturelles et les groupes culturels participants. En effet, les valeurs identifiées par les participants à la création n'ont pas été assignées mécaniquement aux valeurs des deux groupes culturels en conflit dans *Taraca* ce qui aura d'ailleurs permis aux jeunes Québécois et Latino-américains de se distancier par rapport à la pièce. Ainsi en dynamisant les valeurs culturelles proposées, l'espace interculturel de création se construit à différents niveaux: l'espace ludique, l'espace scénique et l'espace dramatique.

3.1.1 L'espace ludique

Cet espace est celui du jeu et de l'improvisation qui fait surgir les valeurs culturelles individuelles et collectives : «C'est l'espace du jeu mené par les comédiens dont le corps occupe cet espace, le modifiant ou, à la limite, le créant»⁴⁹. Nous trouvons cette définition fondamentale puisqu'elle fait référence au plaisir du jeu éprouvé par les comédiens et à la signification que ceux-ci lui donnent. Nous pensons que ceci est très important dans tout processus de création parce que ce sont les acteurs qui constituent nos premières ressources sensibles. Tout passe par eux et se crée à partir

⁴⁹ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre II : l'école du spectateur*, Paris, Éditions Belin, 1996, p. 70.

d'eux. Selon nous, cet espace est par conséquent le premier niveau qu'il faille développer. À l'aide des grilles sur les valeurs culturelles qui leur ont été présentées, chaque participant a identifié ses valeurs et sa vision du monde sur différents sujets tels : la famille, l'individu et la nature. Enfin les participants ont proposé des ressources sensibles autour du sujet proposé par l'écrivain scénique.

Ensuite vient le temps de l'improvisation, cette approche qui « met l'accent sur la découverte de l'espace et toute la fraîcheur du jeu qui en découle »⁵⁰. C'est la phase d'exploration où les participants, en totale liberté, vont préparer des improvisations autour des ressources proposées. Dans cette première phase nous avons pu constater que les ressources proposées étaient le produit des perceptions des comédiens en ce qui a trait à leur réalité, et qu'ils ne pouvaient pas différencier l'imaginaire du réel. Ainsi l'imaginaire devient un miroir de leurs valeurs. Or, si « R » désigne l'espace Réel, « A » l'Acteur et « I » l'espace Imaginaire⁵¹ qui est construit lors des improvisations proposées, nous pouvons désigner cette relation de la façon suivante :



Figure 1

⁵⁰ Judith Pelletier, *Habiter l'espace théâtral*, Mémoire-crédation, Maîtrise en théâtre, Université du Québec à Montréal, 2003, p. 123.

⁵¹ Sami Ali, *L'espace imaginaire*, Éditions Gallimard, 1974, p. 42-64. Nous nous sommes inspiré des principes théoriques proposés dans cet ouvrage pour établir la relation des acteurs à la construction d'un espace imaginaire.

3.1.2 L'espace scénique

C'est l'espace que tous partagent et où tous essaient de construire un monde possible, dans un village, sur une place centrale et autour d'un puits : « C'est l'espace concrètement perceptible par le public sur la ou les scènes, ou encore les fragments de scènes, de toutes les scénographies imaginables »⁵². Après avoir identifié des ressources sensibles comme symboles des valeurs culturelles auxquelles les participants adhèrent, l'écrivain scénique et les acteurs vont chercher des espaces qui pourraient les contenir et les dynamiser. Ici nous proposons des espaces concrets et délimités par une scénographie. Si l'espace ludique reste indéterminé et libre, l'espace scénique au contraire va être déterminé par une scénographie qui permette d'explorer différentes situations, personnages et conflits à travers les improvisations exploratoires. Ces improvisations vont être organisées en groupe, selon les diverses origines ethniques. Nous passons ainsi de la spontanéité individuelle à l'organisation collective. Les productions individuelles et les différences d'opinion vont être évaluées et organisées en référence aux codes, normes ou valeurs auxquels le collectif donne un sens. Ensemble ils vont proposer des ressources sensibles, des personnages et des situations dramatiques.

L'introduction d'un espace scénique dans le processus de création permet un détachement entre le réel et l'imaginaire à travers la fiction qui est modélisée par les acteurs. Ceci développe une autre perception de la réalité, où les valeurs culturelles se dynamisent et prennent forme de façon autonome dans la création. L'espace tridimensionnel et vide va être rempli par l'imaginaire des acteurs et par la concrétisation d'un espace fictif qui va permettre la création d'un espace dramatique.

⁵² Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, op. cit., p. 150.

Cette relation à l'espace pourrait être décrite de la façon suivante (R=Réel; A=Acteur; I=espace Imaginaire) :

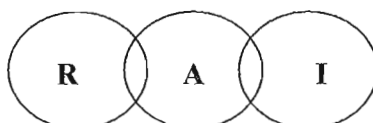


Figure 2

3.1.3 L'espace dramatique

Cet espace est celui de l'histoire, des personnages, de leur rencontre: « C'est l'espace dont parle le texte, espace abstrait et que le lecteur ou le spectateur doit construire par l'imagination »⁵³. Cet espace va être créé à travers les improvisations synthétiques. Celles-ci sont des synthèses des improvisations exploratoires qui ont ouvert différentes possibilités de solution à la création d'un spectacle interculturel. L'écrivain scénique fait des choix qu'il doit communiquer à la troupe. En effet, l'écrivain scénique va évaluer les différentes propositions avec les acteurs, après quoi il devra établir des stratégies de création afin de préparer le spectacle final. Les improvisations synthétiques sont préparées ensemble, sans séparation par origine ethnique. La création de l'espace dramatique est la création d'un espace intermédiaire entre les acteurs-participants et leurs valeurs culturelles. C'est un espace où les cultures peuvent être activées, exprimées, mises en scène et transformées dans la dynamique théâtrale.

Dans les improvisations exploratoires nous cherchons un espace imaginaire qui doit être concrétisé à travers une scénographie et la délimitation d'un espace scénique, permettant ainsi la création d'un espace dramatique. Celui-ci est en effet le produit

⁵³ *Ibid.*, p. 146.

des ressources sensibles proposées par les acteurs et qui engagent une interprétation de la réalité en fonction de leurs valeurs culturelles. La création de cet espace imaginaire ne laisse donc pas de côté le principe de réalité ni l'interprétation que les créateurs en font. Ceci s'explique par l'inclusion d'un espace réel (ludique) et d'un espace imaginaire (dramatique). Ainsi nous pouvons résumer cette relation à l'espace de la façon suivante (R=Réel; A=Acteur; I=espace Imaginaire) :

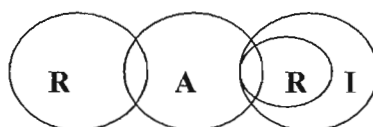


Figure 3

Concluons en soulignant que la construction d'un espace interculturel a pour point de départ les valeurs culturelles. Chaque participant vient proposer au groupe son interprétation et sa vision de différents thèmes qui vont s'harmoniser avec la vision collective ou s'en différencier. L'étape d'exploration dans un espace ludique permet d'identifier cette vision sur les différents thèmes ou sujets proposés par l'écrivain scénique. Nous procédons ainsi, dans un premier temps, par accumulation des valeurs culturelles identifiées dans les ressources proposées. Ensuite ce matériel doit être évalué par thèmes et organisé dans un espace scénique. Enfin, l'écrivain scénique doit relier le tout selon le mode narratif du texte et du spectacle⁵⁴. En somme, c'est l'écrivain scénique qui définit les stratégies de création pour passer du réel à l'imaginaire de l'espace dramatique. Le monde invisible des valeurs culturelles devient ainsi visible dans les ressources sensibles proposées par l'acteur et dynamisées dans la création.

⁵⁴ Patrice Pavis, *L'analyse des spectacles*, op. cit., p. 60-61.

CONCLUSION

L'étude de l'interculturalité nous a permis de constater que chaque personne est le produit des interactions qu'il établit avec son environnement culturel. Nous avons vu que ce sont les valeurs culturelles qui se situent à la base de la culture, qui permettent l'organisation et l'interprétation de la réalité. Bien qu'il existe plusieurs façons de réaliser l'interculturel au théâtre nous avons décidé de privilégier une approche qui mette au centre de la création les valeurs culturelles des participants. Étant donné que parler de culture c'est parler de l'être humain, nous ne pouvions que rendre compte de ce phénomène dans un processus de création qui a comme but la création d'un spectacle théâtral à travers la génération d'un espace interculturel.

Pour générer cet espace interculturel de création au théâtre nous avons utilisé le processus de création des cycles Repère. Notre recherche consistait donc à identifier des stratégies qui peuvent aider les comédiens et l'écrivain scénique à créer de façon interculturelle. En effet, dans notre démarche de création nous avons vu comment la méthode Repère nous a permis de créer cet espace interculturel qui s'organise nécessairement à travers trois niveaux : l'espace ludique, l'espace scénique et l'espace dramatique. Dans le premier, l'espace ludique, nous avons identifié les valeurs culturelles des participants grâce aux grilles d'analyse relatives aux valeurs et aux improvisations effectuées en totale liberté. Après avoir identifié les valeurs culturelles qui étaient nos principales ressources sensibles de création, il a fallu les concrétiser dans un espace scénique déterminé par une scénographie, des personnages, des situations et des histoires qui ont permis de structurer le spectacle. Mais la rencontre interculturelle au théâtre se fait dans un espace dramatique où les valeurs se dynamisent dans la création finale, en prenant la forme des valeurs en harmonie et en conflit. Ainsi, cette rencontre interculturelle ne peut pas se faire sans

prendre en considération le fait que l'interculturel au théâtre, comme dans la vie, est une ouverture à l'autre avec nos similitudes et nos différences.

Dans notre expérimentation du processus de création Repère en vue de créer un spectacle théâtral, nous avons généré un espace intermédiaire entre les individus participants, chacun porteur d'une culture. À titre d'écrivain scénique nous avons constaté que la méthode Repère s'avérait très efficace pour construire l'espace ludique et scénique, mais pour générer l'espace dramatique et ainsi structurer scéniquement la représentation il a fallu que nous complétions la méthode Repère par d'autres ressources comme l'analyse stanislavskienne du texte. En effet, le processus Repère constitue un outil de travail qui oriente l'expression créatrice de la troupe, mais au moment de structurer le spectacle final l'écrivain scénique, comme dernier responsable de la création, a besoin de s'appuyer sur d'autres connaissances du théâtre.

Une approche interculturelle au théâtre, comme nous l'avons définie dans le présent mémoire, s'établit à partir des acteurs. Nous devons identifier leurs valeurs culturelles de même que leur interprétation de la réalité. Nous avons constaté comment les valeurs culturelles ont été au centre de la création pendant tout le processus car ce sont elles qui orientent tout le processus. C'est pourquoi elles sont logiquement nos premières ressources sensibles de création. Il apparaît maintenant clairement que notre projet d'un espace interculturel au théâtre est possible grâce à la dynamisation des valeurs culturelles à travers un processus de création qui nous permette de créer un spectacle interculturel. On peut conclure cependant que l'organisation et l'évolution des valeurs dans le processus se fait à travers une structure et que sans cette structure les improvisations ne pourraient aboutir à un spectacle final.

Enfin, dans l'exemple que nous avons analysé, la scène de « la rencontre », les valeurs culturelles se situent à la base de la problématique de création. Le fait qu'elles

soient identifiées par l'acteur oblige à produire des réponses aux différentes questions auxquelles toutes les cultures doivent faire face. L'interprétation que chacun fait est conditionné par son environnement culturel. Nous soutenons donc que pour faire de l'interculturel il faut que le processus de création soit lui-même interculturel. Les valeurs nous permettent d'envisager le théâtre d'un point de vue interculturel, où les cultures sont exprimées, dynamisées et mises en scène dans un processus de création théâtrale qui, comme nous l'avons vu, fait en sorte que les valeurs culturelles engendrent des significations. Ainsi l'idée est simple; chaque valeur culturelle identifiée, chaque objet, chaque émotion, chaque personnage et chaque situation dramatique suscitent de nouvelles significations à l'intérieur d'une structure dramatique qui permette de passer de l'individuel au collectif dans le processus de création.

BIBLIOGRAPHIE

Oeuvres citées

- Agiman, Denise. 1997. « Le paradigme de l'interculturalisme au théâtre : Perspectives interculturelles dans une étude de *La Locandiera* mise en scène par Martine Beaulne et dans une théâtralisation de *Cédrats de Sicile* de Luigi Pirandello ». Mémoire-crédation de Maîtrise en art dramatique, Montréal, Université du Québec à Montréal, 165 p.
- Ali, Sami. 1974. *L'espace imaginaire*. Paris : Éditions Gallimard, 265 p.
- Bakhtine, Mikhaïl. 1978. *Esthétique et théorie du roman*. Trad. du Russe par Daria Olivier. Paris : Éditions Gallimard, 489 p.
- Barba, Eugenio. 1993. *Le canoë de papier*. Trad. par Eliane Deschamps-Pria. Lecture : Bouffonneries, 242 p.
- Beauchamp, Hélène. 1998. *Le théâtre adolescent*. Montréal : Les Éditions Logiques, 269 p.
- Beauchamp, Hélène et Jean-Marc Larrue. 1990. « Les cycles Repère : Entrevue avec Jacques Lessard ». *L'Annuaire théâtral*, no 8, p.131-143.
- Bourque, Renée. 2002. *Communication interculturelle*, Recueil de textes du cours PPL 3040, Cours rattaché au certificat d'intervention en milieu multiethnique. Montréal (Qué.) : Université de Montréal, 115 p.
- Camilleri, Carmel, et Geneviève Vinsonneau. 1996. *Psychologie et culture : concepts et méthodes*. Paris : Armand Colin/Masson, 213 p.
- Clanet, Claude. 1990. *L'interculturel : introduction aux approches interculturelles en Éducation et en Sciences Humaines*. Toulouse : Presses universitaires du Mirail, 236 p.
- Cohen Emérique, Margalit. 1991 « Le modèle individualiste du sujet ». *Cahiers de sociologie économique et culturelle Ethnopsychologie*, Nos. 13-16, Université du Havre, p. 9-18.
- Eco, Umberto. 1985. *Lector in fabula*. Trad. de l'italien par Myriem Bouzaher. Paris : Bernard Grasset, 315 p.

- Féral, Josette. 1993. « L'orient occidental ». *Les cahiers de théâtre Jeu N°49*, p. 41-46.
- Halprin, Lawrence. 1969. *The R.S.V.P. Cycles. Creative Processes in the Human Environment*. New York: George Braziller, 207 p.
- Knébel Osipovna, Maria. 2003. *El ultimo Stanislavsky* [Le dernier Stanislavsky]. Trad. du Russe par Jorge Saura. Caracas: Editorial Fundamentos Venezuela, 171 p.
- Legault, Gisèle (dir. publ.), et Renée Bourque. 2000. *L'intervention interculturelle*. Chap. « La diversité des visions du monde à travers les valeurs et les croyances », p.53-83. Boucherville: Gaëtan Morin Éditeur.
- Le Moigne, Jean-Louis. 1999. *La modélisation des systèmes complexes*. Paris : Dunod, 178 p.
- Linton, Ralph. 1968. *Le fondement culturel de la personnalité*. Trad. de l'anglais par Andrée Lyotard. Paris : Dunod, 139 p.
- Lyotard, Jean-François. 1986. *Le postmoderne expliqué aux enfants*. Paris : Galilée, 167 p.
- _____. 1979. *La condition postmoderne*. Paris : Les Éditions de Minuit, 109 p.
- Maalouf, Amin. 1998. *Les identités meurtrières*. Paris : Grasset, 211 p.
- Pavis, Patrice. 2002. *Le théâtre contemporain : analyse des textes de Sarraute à Vinaver*. Paris : Éditions Nathan, 232 p.
- _____. 1996. *L'analyse des spectacles*. Paris : Nathan, 319 p.
- _____. 1990. *Le théâtre au croisement des cultures*. Paris : Librairie José Corti, 229 p.
- _____. 1987. *Dictionnaire du théâtre*. Paris : Messidor/ Éditions sociales, 477 p.

- Pelletier, Judith. 2003. « Habiter l'espace théâtral : Étude anthropologique de la relation à l'espace dans son application au jeu de l'acteur, tel qu'observé auprès de trois groupes de pratiques différentes ». Mémoire-crédation de Maîtrise, Montréal : Université du Québec à Montréal, 111 p.
- Rocher, Guy. 1992. *Introduction à la sociologie générale*. Chap. « Les fondements idéaux et symboliques de l'action sociale », p.69-99. Montréal: Éditions Hurtubise, HMH.
- Roy, Irène. 1995. *Cycles Repère et dynamique communicationnelle*. Thèse de doctorat, Université Laval, 343 p.
- _____. 1993. *Le théâtre Repère : du ludique au poétique dans le théâtre de recherche*. Québec : Nuit blanche éditeur, 97 p.
- Ubersfeld, Anne. 1996. *Lire le théâtre II : l'école du spectateur*. Paris : Éditions Belin, 318 p.